◆ JERZY PAŃSKI ◆ ARTUR SANDAUER ◆ JULIAN STRYJKOWSKI ◆

CZYTELNIK

ODRODZENIE

TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok VI | Warszawa, dnia 27 marca 1949 r. | Nr 13 (226)

LOUIS ARAGON

PRZYKŁAD ROMAIN ROLLANDA

Nie tak dawno temu, ilekroć wymawiano słowo pokój, umysły ludzkie zwracały się ku pewnym ludziom, w których widziały rękojmie tego dobra tak nietrwałego, tego skarbu wciąż zagrożonego. Dwaj ostatni spośród tych ludzi to bez wątpienia Gandhi i Romain Rolland. W okresie rządów Vichy, powstała zawistna i szydercza zmowa, by napiętnować pasję rzekomo niepotrzebną, gdyż w końcu mimo ich usiłowań — wojna wybuchła. Cała tragedia francuska, uosobniona w ubiegłym stuleciu w Lamartinie i w Marsyliance Pokoju, oraz w gigantycznej postaci Victora Hugo, który choć lżony słał światu swą deklarację pokoju — cała francuska tradycja zdawała się zamierać wśród szyderstw Vichy. Młodym ludziom wysyłanym do „Warsztatów Młodzieżowych" w zielonych beretach i boso, ukazywano Romain Rollanda jako złego mistrza, który nie przygotował ich do wojny, uczył pokoju, i którego nauki odrywały ich od służenia Europie pod przewodnictwem Hitlera, służby niezbyt różnej od tej, do jakiej chcą dziś znowu zaprząc najmłodszych wśród nas. „Siła przez Radość" i ludzie Darnanda gotowali młodzieży los podobny do tego, jaki w tej sali, gdzie się znajdujemy, pewien pisarz, zdrajca tradycji Romain Rollanda wyznaczył przed paru tygodniami swym słuchaczom intelektualistom, głosząc iż „każdy z nich powinien być spadochroniarzem!" A przecież zdawałoby się, że Hitler nie żyje, faszyzm został zwyciężony...

Nie wyobrażam sobie, aby jakieś zdanie mogło być bardziej obce duchowi Rollanda, niż to właśnie wezwanie: każdy z was powinien zostać spadochroniarzem! Jest w tym zdaniu wynikła ze strachu wiara, że wojna jest nieuniknioną koniecznością.

Na tym zgromadzeniu, zamykającym sesję wyłonionego na Kongresie Wrocławskim, Biura Międzynarodowego Intelektualistów dla sprawy pokoju, powołujemy się na przykład Romain Rollanda, jakgdyby był on wciąż żywy, mógł nam przewodniczyć i udzielać rad, uosabiać wciąż pragnienia mieszkańców tej ziemi, którzy mogą, będąc większością, zapewnić tryumf pokoju.

Pacyfizm w rozterce

Dzisiaj, moi przyjaciele, zagadnienia pokoju są jasne. W świecie zagrożonym przez potwora rasizmu, gdy się mówiło o grożącej wojnie, ludzie pytali: z której strony zerwie się burza? Niektórzy myśleli raczej o tym, by ją skierować na innych, niż o tym, by jej zapobiec. Byli tacy, którzy sądzili, że utrzymają pokój paktując z ludźmi wojny. Pozwalano zgnieść obok siebie naród i nazywano to utrzymywaniem pokoju. Nie chciano uznać, że pokój jest niepodzielny. Ale doświadczenia drugiej wojny światowej i zniszczenie dokonane przez potwora ze swastyką nauczyły nas z jednej strony, że odtąd nie będzie wojen lokalnych, a z drugiej, że należy odnosić się do tego problemu w sposób bardzo uproszczony.

W 1934 r. na przykład pisarz, o którym mówiłem, ten, który chciałby w was widzieć spadochroniarzy, a wówczas był pozornie w obozie pokoju, wyobrażając sobie przyszłą wojnę przypuszczał, że rozegra się ona między Japończykami a Rosjanami na Syberii — właśnie w jednym z tych rzadkich miejsc, gdzie było najmniejsze prawdopodobieństwo jej wybuchu. Mówiono często, iż można by się urządzić tak, aby wybuchła między Niemcami a Rosjanami, na czym się zresztą skończyło, z tą tylko różnicą, że Hitler zdążył uprzednio zanocować w Paryżu. Można było wreszcie w obliczu przyszłej wojny uprawiać (przynajmniej przed sobą samym) strusią politykę, wierząc, że ona nas nie dotyczy. Podobnie jak i dzisiaj olbrzymia większość żyjących chciała pokoju, zwolennicy jego jednak byli rozdrobnieni, jak ziarna piasku: byli tacy, którzy przeciwstawiając się wojnie, słyszeli tylko własny krzyk i tacy, którzy wobec brunatnej zarazy mówili: trzeba się zbroić, by ocalić pokój! Ale dziś...

Pokój 1949

Dzisiaj w 1949 r., gdy się mówi o wojnie, wiadomo o jaką wojnę chodzi. Nie wybuchnie ona tu lub tam, między tymi czy owymi; jeśli zaczyna się gdzieś w Palestynie lub Indonezji, wiadomo, że zawiera ona zarodki wielkiej wojny, tej wojny, której antagoniści są nam z góry znani, a pole bitwy wszystkim wiadome. Tym razem Malraux nie może marzyć o tym, by się Rosjanie i Japończycy bili na Syberii, a jeśli wzywa, byście wszyscy byli spadochroniarzami, to wie dobrze, gdzie się odbędzie bitwa, którą przygotowują.

Tym razem trudno wygrywać egoizm przeciwko pokojowi. Nie można już uprawiać strusiej polityki, starcy nie mogą mówić sobie, że wojna jest sprawą młodych, a kobiety, że jest sprawą mężczyzn; kulawi, ludzie o słabym sercu, chorych nerkach, że jest sprawą ludzi zdrowych; nie ma już frontu ani tyłów a żadne protekcyjki nie wystarczą jako ochrona i nawet generałowie nie mogą być pewni, że umrą w swych łóżkach. Nie można również mieć nadziei, że da się wojnę oddalić od jej naturalnego terenu. Nieżydzi we Francji np. nie mogą mówić sobie „niech Żydzi obawiają się tego, co może nadejść". I wreszcie — kiedy mowa o Francji — wiadomo, że jeśli sztab zainstaluje się w Fontainebleau, to nie po to, by toczyć walki w Irkucku lub Pernambuco. Wiadomo nawet — pisma o tym mówią — gdzie będzie front. Będzie on nad Renem... a zresztą dzienniki oświadczają, że tam się go nie utrzyma i że cofnie się w Pireneje. Możemy więc dokładnie wyobrazić sobie los naszego kraju w nadciągającej katastrofie. Francuz, który by nie chciał zrobić wszystkiego co w jego mocy, aby do wojny nie dopuścić, byłby zbrodniarzem lub obłąkańcem. Olbrzymia większość Francuzów musi być zjednoczona ideą, że trzeba ocalić pokój, podobnie jak zjednoczona była myślą bardzo prostą, że należy wyrzucić z Francji armie okupacyjne.

Tak, we Francji opór przeciwko wojnie, walka o pokój są koniecznością narodową i dlatego szukanie w innych krajach sprzymierzeńców ludu francuskiego jest również koniecznością narodową. Powitaliśmy naszych przyjaciół przybyłych ze wszystkich stron ziemi i zapewniających nam tego rodzaju przymierza, nie tylko jako intelektualiści — obrońcy pokoju, lecz także jako Francuzi. w imieniu wszystkich Francuzów; powitaliśmy ich przybycie z radością, słuchaliśmy ich żarliwie, roztrząsaliśmy z nimi, w jaki sposób można by lepiej bronić pokoju.

Od Wrocławia do Paryża

Kongres Wrocławski położył w czterdziestu pięciu krajach podwaliny pod nowe organizacje i nowe pojęcia. Nasza sesja paryska pozwoli nam ocenić osiągnięte dotychczas rezultaty. Nie to jednak jest jedynym jej celem: musimy teraz w Paryżu zrobić nowy krok naprzód. Ustaliliśmy we Wrocławiu, że obowiązkiem intelektualistów jest ostrzegać przed grożącym niebezpieczeństwem wojny. W konkluzji obrad paryskich uznano za niezbędne, aby stworzyć wspólny front ze wszystkimi ludźmi dobrej woli, pracującymi dla kultury, postępu, demokracji i pokoju. Organizacja powstała we Wrocławiu winna zjednoczyć się z masami i ściśle z nimi współdziałać. Postanowiliśmy okryć całą kulę ziemską siecią pokoju... Postanowiliśmy podjąć wszędzie dyskusję, dopomóc do skonfrontowania poglądów tych, którzy chcą pokoju mimo, że nie wstępują w nasze szeregi.

Język Pokoju

Obrady paryskie naszego Biura Międzynarodowego uznały za rzecz szczególnej wagi dla sprawy pokoju, aby intelektualiści, uczeni, artyści nie ograniczali się do głoszenia swych zasad oraz pisania odezw: przeciwnie, aby wytężyli wszystkie siły w walce o pokój, oddali im całą swoją wiedzę, środki, talent, geniusz, jednym słowem poświęcili całe swoje dzieło. Z myślą o pokoju muszą tworzyć sztukę, literaturę i wiedzę służącą bezpośrednio tej sprawie.

Mieliśmy już w dziejach takiego człowieka, był nim Romain Rolland. Świadczy o tym powieść „Jan Krzysztof", świadczą dzieła o Beethovenie i Tołstoju... Uczeni, pisarze i artyści! Nie dość jest powiedzieć: **chcemy pokoju.** Musicie dowieść swoich słów czynem, oddając sprawie pokoju to, co w was najcenniejsze, musicie pracować dla niej, tworząc dzieła świadczące o tym, kto pragnie wojny, a kto o pokój walczy.

Tyrani znają dobrze wagę waszych usiłowań i prześladują tych co o pokój walczą. Zabito niedawno w Turcji pisarza Sabahaddina Ali, rozstrzelano Lorcę w Grenadzie, a Decoura w Mont Valerien... Tyrani wiedzą o tym dobrze i inspirują dzieła o wojnie, aby wytworzyć klimat wojenny. Musicie potępić tych, którzy odmawiają przystąpienia do nowego ruchu oporu, skierowanego przeciw wojnie... Zdemaskujcie podłość tych, co dają swój podpis pod nową wojną, tych co starają się usprawiedliwiać ludzi, przygotowujących wojnę. Podżegacze wojenni czekają zapewne na gumę do żucia i lemoniadę coca - cola, która umili życie beztroskim głupcom, liczącym na paczki od wujaszka z Ameryki. A ten wujaszek szykuje im tymczasem gwoździe do trumny! Połączcie się z nieprzeliczonymi rzeszami, z których chce się zrobić piechurów i spadochroniarzy i przemówcie do nich językiem Romain Rollanda, językiem pokoju. A wola pokoju jest zaraźliwa. Ogarnie cały świat płomieniem! Już ogarnia ! Widać z daleka płomienie kongresów w Montevideo, w Mexico, w Bukareszcie, w New-Yorku... Wysoko strzelają czerwone płomienie, płomienie żywotne jak myśl, płomienie milionów naszych serc!

Louis Aragon

MIECZYSŁAW JASTRUN

Anno 1949

Chcą urządzić masakrę, od której oślepłyby wieki
I stały pod gwiazdami puste, bez mieszkańców.
Dla nich — cyfry statystyk, dla nas — ludzie podobni do nas.
Ci zbrodniarze ukoronowani krwią
Zstępują z gór Uranu z bladymi twarzami.
Te twarze będą jeszcze bledsze w blaskach eksplozji.

Przez śnieg przekopują się armie umarłych
W hełmach przestrzelonych, w płaszczach od krwi rudych,
Armie ludzi o zmiażdżonych twarzach.
Kazano zmienić żołnierzom mundury,
Kazano zmienić im naszycia i barwy
I przypiąć róże, które wczoraj kwitły na bandażach.

Nie przestały drżeć lądy
Pod słabą człowieka dłonią.
Z gór Karmelu schodzą wielbłądy
Objuczone morderczą bronią.
Do nazareńskich winnic
Zjeżdża żelazny tabor.
W Grecji wśród gajów oliwnych
Pełzną czołgi podobne krabom.

Gdziekolwiek jesteś, nieznajomy przyjacielu,
Z twarzą białą, słoneczną i czarną,
Ty, co prowadzisz wielbłądy z Karmelu,
Ty, co w śniegu chińskim słuchasz wycia
Szakalów maszynowych,
Ty, którego sieją w ziemię jak ziarno
Przecięte oceanem dwie świata połowy,
Słuchaj jak bije nasze wspólne serce.

Współtowarzyszu życia,
Słuchaj jak drżą aparaty —
Poprzez noc, przez Atlantyk, przez Ocean Spokojny,
Ten głos jest zbrojny w armaty,
Ten głos to wyrąbany w powietrzu
Tunel wojny.

Gromady niewolników, ich twarze bez źrenic,
Ślepota niewolników, ich niegodne męstwo.
Nauka dla tyranów poszła w las szubienic,
Nie nauczywszy starych władców drżeć przed zemstą.

Szaleństwo władców, ślepota niewolników
W epoce myśli ścisłej, większej od serca człowieka.
Szaleństwo władców, którzy chcą rzucić ocean
Na ziemię zadomowioną w antycznych wiekach,
Których kultury
Wydają się stare jak gwiazdy.

Czyż nie wiedzą, że zemsta ludów jest straszliwsza od piekieł wojny?

Powstaje przeciw nim każdy człowiek bez względu na kolor skóry,
Człowiek, który zasadził jabłoń,
On, który ma nóż na węża
I po to, by przekroić owoc,
On, który
Nie chce żyć w strachu przed drugim człowiekiem
I umrzeć od jego oręża.

Pisarze polscy w obronie pokoju

Deklaracja Zarządu Głównego Zw. Zaw. Literatów Polskich

W niespełna cztery lata po zakończeniu najstraszniejszej z wojen widzimy znowu świat podzielony na dwa obozy. Z jednej strony kosmopolityczna klika imperialistów, przysięgłych wrogów ludzkości i postępu, dysponująca w krajach kapitalistycznych usłużnymi ośrodkami reakcyjnych rządów, burżuazyjnymi i prawicowo - socjalistycznymi stronnictwami, prasą i radiem, a przede wszystkim narzędziami presji gospodarczej — wzmaga z dnia na dzień swoje zbrodnicze wysiłki, zmierzające do rozpętania nowej wojny. Z drugiej strony narasta i mobilizuje się potężny obóz sił pokoju, reprezentujący interesy, pragnienia i nadzieje olbrzymiej większości wszystkich ludów i narodów świata. Niezłomna, konsekwentna w działaniu wola obrony i utrzymania ciężko wywalczonego pokoju przenika przede wszystkim politykę potężnego Związku Radzieckiego. Ta sama wola pokoju i pokojowego budownictwa kieruje także wszystkimi poczynaniami państw demokracji ludowej. Ostatnie dni przynoszą również coraz to nowe fakty i zjawiska, świadczące o wzbierającej fali antywojennej w społeczeństwach krajów kapitalistycznych, o coraz bardziej stanowczej postawie tych społeczeństw wobec imperialistycznych planów wojennych.

Jednym z doniosłych aktów tej „ofensywy pokoju", poruszającej dziś umysły zarówno milionów prostych ludzi na całym świecie, jak i wybitnych przedstawicieli nauki i sztuki, będzie Światowy Kongres Zwolenników Pokoju, zwołany do Paryża na koniec kwietnia br. W Kongresie tym wezmą udział przedstawiciele wszystkich nurtów światowego ruchu antywojennego, zarówno działających w środowiskach intelektualistów, jak i obejmujących wielkie organizacje masowe: kobiece, zawodowe, młodzieżowe i inne. Kongres Paryski rozwinie i spotęguje idee, sformułowane w ubiegłym roku przez Kongres Wrocławski. Będzie on nową, potężną manifestacją rosnących sił pokojowych świata, wymownym ostrzeżeniem dla podżegaczy wojennych i źródłem otuchy dla nękanej ich pogróżkami ludzkości.

Pisarze polscy, wraz z całym narodem, szczególnie dotkliwie odczuli na sobie w minionych niedawno latach, czym jest współczesna wojna imperialistyczna i jakie niepowetowane straty przynosi ona zarówno życiu i gospodarce narodów, jak i ich dorobkowi kulturalnemu. Z bolesnych ran, zadanych w ostatniej wojnie przez faszystowskich agresorów naszemu dorobkowi kulturalnemu znaczna część jest wręcz niemożliwa do zaleczenia. Dlatego miejsce nasze jest dziś w szeregach ludzi sprzeciwiających się nowej wojnie. Siły pokoju są dostatecznie wielkie, z ich dominującego wpływu w masach ludowych zaczynają już zdawać sobie sprawę imperialistyczni podżegacze. Jesteśmy po stronie tych, którzy uczynią wszystko, aby złamać nikczemne dążenia „ludzi pieniądza", amerykańskich oligarchów kapitału i ich pomocników w innych krajach. Czynną walkę o utrzymanie pokoju uważamy dziś za jedno z głównych zadań wszystkich ludzi, których funkcją społeczną jest budzenie świadomości, czujne przenikanie i ukazywanie społeczeństwu istoty współczesnego zła, istoty nieprzejednanego konfliktu między pragnieniami i dążeniami narodów a brutalnym, gotowym do wszelkich zbrodni egoizmem wielkokapitalistycznych pasożytów.

W pełnym poczuciu ciążącej dziś na wszystkich twórcach i pracownikach kultury współodpowiedzialności za postawę społeczeństw w walce z siłami zła i zbrodni Zarząd Główny Związku Literatów Polskich zgłasza niniejszym akces ogółu pisarstwa polskiego do Światowego Kongresu w Obronie Pokoju w Paryżu i deklaruje swoją gotowość współdziałania w realizacji jego zadań i celów.

Za Zarząd Główny Związku Literatów Polskich:

Leon Kruczkowski, Ewa Szelburg-Zarembina, Jarosław Iwaszkiewicz, Leopold Lewin, Janina Broniewska, Aleksander Maliszewski, Julian Tuwim, Adam Ważyk, Juliusz Żuławski

WOJCIECH ŻUKROWSKI

Kongres Pokoju

czyli rozterka wierzącego katolika

Kiedy rok temu zapadła uchwała urządzenia Światowego Kongresu w Obronie Pokoju we Wrocławiu, wielu z nas zastanawiało się nad fantastycznością tego pomysłu, wielu potraktowało całą imprezę jako jeszcze jeden z wielu przegadanych, a więc roztrwonionych tygodni. Troska o pokój wydała nam się przedwczesna. Nie zdawaliśmy sobie sprawy z bliskości niebezpieczeństwa, które z każdym dniem ogromniało, aż zmusiło nas do rozważenia tez kongresowych. Musieliśmy rozważyć na co czekamy — na wojnę, czy na trwały pokój. Nareszcie dostrzegliśmy, kto nam zagłądą zagraża, skąd nadchodzi owo drżenie, które wyczujemy łatwo w ścianach naszego domu. Od Dni Wrocławskich wiele razy zastanawialiśmy się nad przyszłością, wiele razy przeliczaliśmy zyski i straty. Gdy zobaczyliśmy we Wrocławiu na twarzach cudzoziemców zaskoczenie i podziw — oceniliśmy należycie ogrom wykonanych dziś prac, rozmiary odbudowy.

Minął zaledwie rok a już każdy z nas pojmuje, że słowo wojna rzucane przez propagandę amerykańską nie jest słowem które można zbyć wzruszeniem ramion. Codziennie potykamy się o to przeklęte słowo, grozi w prasie, szumi w rozmowach, dudni w głośnikach radiowych.

Czujemy się trochę bezradni. Piszę w liczbie mnogiej bo wiele rozmów z przyjaciółmi, wędrówki wśród czytelników, upewniły mnie, że tak jak ja czuję rozterkę, trwoży się wielu. Zdawać by się mogło, że najprostsze byłoby zaufać Opatrzności i czekać na los bez drżenia. Ale jeśli czekając rozważa się, jeśli się próbuje przemyśleć...

Wybór między pokojem i wojną przestał być sprawą rozważań garstki intelektualistów, dokonuje się co dnia w każdym z nas. Widzimy wyraźnie dwa obozy i wiemy, w którym kryją się napastnicy. Ale linie podziału nie biegną jak dawniej wzdłuż granic i narodów, fronty przyszłej wojny rysują się zawile... A chodzi o sprawy najprostsze — o prawdę, w myśl której ma być organizowane nowe życie. Więc po czyjej stronie jest prawda?

Każdy z nas chciałby mieć pewność, że ją w pobliżu rozpoznał, ta pewność rozstrzygałaby o wyborze drogi. Uważnie przyglądamy się przeciwnikom, przeliczamy siły, rozumujemy. Szukamy argumentów, chcemy, jakże mocno chcemy uwierzyć, zdobyć pewność, ażeby wybór był już poza nami. Czasami zdaje nam się, że jesteśmy bezsilni, że losy świata przetaczają się ponad naszymi głowami, nie możemy, nie potrafimy na nie wpłynąć. Głosy nasze są szumem chrabąszczy trzymanych w pudełkach które zaraz rozdepcze niecierpliwa stopa. Już tyle razy my katolicy byliśmy nabierani, rzucaliśmy wszystkie siły na fałszywą szalę. Chcemy wreszcie mieć pewność.

(Dokończenie na stronie drugiej)

JERZY PAŃSKI

O KOSMOPOLITYZMIE W SZTUCE

Rozwijająca się ostatnio w ZSRR kampania przeciwko szkodliwym tendencjom w krytyce dramatycznej i filmowej nie jest pierwszym przejawem bezpośredniego korygowania przez partię wypaczeń w sztuce czy w nauce radzieckiej; jest to raczej jedna z postaci tej szerokiej ofensywy ideologicznej, jaką podjęła po wojnie partia komunistyczna w Związku Radzieckim na całym froncie sztuki i nauki. Dyskusja filozoficzna, uchwały partii w sprawie literatury i filmu, referat Żdanowa o muzyce, zakończona niedawno dyskusja na tematy biologii — wszystko to były ogniwa tej samej ofensywy. Szczególne warunki sprawiły, że ta kampania, jaka toczy się obecnie, w silniejszym może stopniu niż poprzednio odbywa się bezpośrednio w płaszczyźnie politycznej, że w sposób wyraźniejszy formułuje i ujawnia podłoże polityczne, powiązania polityczne, wagę polityczną samej sprawy. Raczej właśnie ujawnia jej polityczne korzenie, niż ją w sferę polityki przenosi: bo przecież jest rzeczą jasną, iż sprawa z samej swej istoty i od samego początku dotyczy treści ideologicznej sztuki—a więc jest sprawą polityczną.

Wiem, że już to stwierdzenie urazić może tego czy owego z pięknoduchów; ale dziś już chyba tylko pięknoduchów. Trudno jest wyobrazić sobie twórcę, pozbawionego świadomości roli społecznej, jaką spełnia jego dzieło; nazywanie tej roli działaniem politycznym jest już tylko wynikiem naszego współczesnego rozumienia świata. Jeśli ktoś tę prawdę odrzuca, nie znaczy to, by jej nie podlegał; jedni wolą raczej nie ujawniać — choćby przed sobą samym — istotnych założeń swego światopoglądu, a więc istotnych motorów swego politycznego działania; inni kwestionują tę prawdę raczej z nałogu, po prostu dlatego, że tak ich przyzwyczajono — mimo, że jednocześnie sami, jako artyści, uważają się za politycznych działaczy. Tych można niekiedy spotkać u nas wśród pisarzy lewicy: przyjmując zasadę upolitycznienia literatury, do upadłego gotowi są bronić nietykalności samego warsztatu pisarskiego. Natomiast wśród pisarzy, na ogół niesłusznie zwanych katolickimi, przeważa raczej typ pierwszy: całkowicie odrzucając zasadę, w praktyce niezgorzej ją stosują; dlatego dzieła ich, poczęte z „czystego natchnienia", tak świetnie nieraz służą interesom określonych klas społecznych.

„Czyste natchnienie", wydające na świat dzieło sztuki — to coś w rodzaju historii o bocianach: dzieci się rodzą, ale jakoś inaczej. Ta teoria mogła się utrzymać, póki ludzkość wierzyła jeszcze w bociany. Nauczyciele w szkołach opowiadali nam kiedyś, że ruch Odrodzenia zawdzięcza swe istnienie żołnierzom wypraw krzyżowych, którzy odkryli na nowo sztukę antyczną (choć żadne zdobywcze armie w historii nie okazywały szczególnego zapału do studiów archeologicznych), a Rewolucję Francuską wywołał jedynie Wolter. Prądy umysłowe dopóty powstawały z przypadku, póki nie nauczyliśmy się wykrywać ich rzeczywistych źródeł; wielkością pisarzy ubiegłych epok było to właśnie, że nie znając istotnych sprężyn mechanizmu świata, tworzyli prawdziwy jego obraz. Tłumaczono to natchnieniem tak samo, jak człowiek pierwotny tłumaczył zjawiska niezrozumiałe boską interwencją; ale tęcza dawno już przestała być boskim znakiem przymierza.

Przełom wieku dziewiętnastego, który przyniósł władzę mieszczaństwu, otworzył przed nim wspaniałe perspektywy rozwoju; zarazem jednak ujawnił dysproporcję między widomą sumą bogactw i sumą wiedzy, pozwalającej na ich skonsumowanie. Dlatego wiek dziewiętnasty proklamował wolność myśli ludzkiej, najbardziej nieskrępowany rozwój nauki i sztuki; każda zdobycz poznawcza wzbogacała wiedzę o świecie — a więc stwarzała nowe możliwości pomnażania bogactw. Świat wydawał się nieprzebranym sezamem, w którym starczy skarbów dla każdego, kto posiada środki bogacenia się. Wówczas to właśnie proklamował zasadę, że sztuka jest przejawem wolnego, nie skrępowanego niczym ducha, że może się rozwijać swobodnie wówczas tylko, gdy jak chwast w lesie pozostawiona jest samej sobie, że jej jedynym powołaniem i celem jest uwrażliwiać na piękno, wzbogacać dusze ludzkie.

Ale po pewnym czasie dziewiętnastowieczny liberalizm począł być niewygodny: na cóż się zda wolność myśli i jej swobodne krążenie, jeśli ta myśl uzbroić może nie mnie, lecz rywala? Zwłaszcza, że ten trzeci, który zawsze dotąd padał ofiarą, ilekroć możniejszym od niego nie starczało łupów do podziału, coraz jawniej i coraz świadomiej poczynał się przeciw temu buntować. I on także zdobył nową broń: socjalizm.

Socjalizm zresztą wzbogacił wiedzę o świecie nie tylko wśród swych przyjaciół, lecz i wśród wrogów. Świat nie stał się przez to mniej skomplikowany; ale niewątpliwie stał się zrozumialszy. Klasy panujące walczyły kiedyś z rewolucjami tylko jak z klęską, zagrażającą ich bogactwu i przywilejom — a dziś, w obronie przed socjalizmem, który im niesie zagładę, organizują walkę klasową według wszelkich zasad taktyki i strategii. Filizofowie burżuazyjni głosili kiedyś, że ludzkość jest jak człowiek, który śpi na niewygodnym posłaniu: niekiedy musi przewrócić się na drugi bok, by po pewnym czasie wrócić do poprzedniej pozycji. Dziś słusznie mówi Erenburg: klasy panujące dlatego właśnie walczą z socjalizmem, bo wiedzą, że ma rację.

Szlachetne złudzenia i rentowne hasła zwycięskiego okresu mieszczaństwa; to nie znaczy, że nie można z nich już mieć pożytku. Liberalne formułki, które powstały w liberalnym okresie rozwoju mieszczaństwa, wcale skutecznie przecież osłaniały istotne oblicze klas panujących; wolność, proklamowana przez Rewolucję Francuską, stała się wolnością bogacenia się dla posiadających, ale nie utraciła pięknej nazwy wolności: na tym przecież polega żywotność frazesu, że kiedyś odpowiadał jakiejś konkretnej rzeczywistości.

Jaka konkretna treść kryła się w liberalistycznej zasadzie całkowitej wolności myśli i wymiany twórczego wysiłku, w zasadzie nietykalności świata wewnętrznego twórcy i w ideale wszechświatowego państwa, w którym każdy człowiek byłby obywatelem świata? Trzeba przypomnieć przede wszystkim, iż wszelkie tego rodzaju teorie nie posiadają treści „samej w sobie", oderwanej od konkretnych warunków społecznych, w których powstają i którym służą. Hasła, które w danym momencie służą postępowi, w innym, późniejszym stać się mogą hamulcem postępu.

Swobodna wymiana myśli naukowej przestała przecież istnieć na długo przed erą atomu: strzegą tej myśli zazdrośnie handlarze śmierci dla utrzymania swej militarnej przewagi, strzegą jej właściciele koncernów dla zachowania przewagi gospodarczej. Hasło otwartych drzwi jeszcze kursuje — ale drzwi otwierają się już tylko w jedną stronę. W nowym filmie sowieckim „Sąd honorowy" jest scena, gdy uczony amerykański przybywa do Związku Radzieckiego, by poznać tajemnicę wynalazku nowego środka znieczulającego. Dziwi go opór ze strony radzieckich uczonych: przecież to lekarstwo, mające nieść ulgę całej cierpiącej ludzkości! Ale zapytany o formułę chemiczną pewnego własnego wynalazku, odpowiada zmieszany: niestety, nie jestem jego właścicielem — tajemnicę nabyła firma, która eksploatuje mój wynalazek. W istocie tak dziś wygląda hasło wolnej wymiany myśli: żąda wydania zdobyczy, które są własnością narodu, by je przeciw temu narodowi obrócić, ale złodziejskimi patentami strzeże tych, które stały się łupem imperialistów.

Wraz ze zmianą treści zmieniają się zresztą haseł tych głosiciele. U progu pierwszej wojny światowej kosmopolityczne hasło Stanów Zjednoczonych Europy głosiło nie tylko wielu szlachetnych i naiwnych pacyfistów, lecz i przywódcy oportunistycznej socjaldemokracji. Wielkie kryzysy są zawsze okresami wielkich prób i bankructw fałszywych ideologii: tak w roku 1914 zbankrutowała ideologia II Międzynarodówki. Po raz pierwszy w całej okazałości ujawniła się istotna, głęboka, zasadnicza różnica między kosmopolityzmem i internacjonalizmem: między fałszywą zasadą wszechświatowej zgody „lwa z jagnięciem", uciskających i uciskanych — a słuszną, jedynie rewolucyjną zasadą wszechświatowej solidarności uciskanych *przeciwko* uciskającym. We wszystkich krajach skłóconych w tej wojnie imperializmów przywódcy drugiej międzynarodówki, mimo głoszonych internacjonalistycznych haseł, mimo *wyłącznie* grabieżczego charakteru wojny, znaleźli się — w imię obrony „zagrożonej ojczyzny" — w jednym obozie z imperialistami; by zaś ratować w oczach mas własne oblicze, wysunęli hasło Stanów Zjednoczonych Europy, które miały zapobiec przyszłym wojnom. Lenin pisał wówczas:

> „Z punktu widzenia warunków gospodarczych imperializmu, t.j. wywozu kapitałów i podziału świata między „przodujące" i „cywilizowane" mocarstwa kolonialne, Stany Zjednoczone Europy przy kapitalizmie są albo niemożliwe, albo reakcyjne.
>
> ...Stany Zjednoczone Europy równają się porozumieniu co do podziału kolonii. Ale przy kapitalizmie inna podstawa, inna zasada podziału prócz siły jest niemożliwa. Miliarder nie może dzielić z kimkolwiek „dochodu narodowego" kraju kapitalistycznego inaczej, jak w proporcji „według kapitału" (przy tym jeszcze z dodatkiem, by większy kapitał otrzymał więcej, niż mu się należy). Kapitalizm — to własność prywatna środków produkcji i anarchia produkcji. Głoszenie „sprawiedliwego" podziału dochodu na takiej podstawie jest proudhonizmem, mieszczańską i filisterską tępotą. Nie można dzielić inaczej niż „według siły". A siła zmienia się wraz z biegiem rozwoju gospodarczego. Po roku 1871 siła Niemiec wzrosła 3 — 4 razy szybciej, niż Anglii i Francji, siła Japonii — 10 razy szybciej niż Rosji. Dla sprawdzenia rzeczywistej siły kapitalistycznego państwa nie ma i nie może być innego sposobu prócz wojny.
>
> ...Oczywiście, możliwe są *czasowe* porozumienia między kapitalistami i między mocarstwami. W tym sensie możliwe są również Stany Zjednoczone Europy, jako porozumienie kapitalistów europejskich... co do czego? Jedynie co do tego, jak wspólnie dławić socjalizm w Europie, wspólnie bronić zagrabionych kolonii *przeciwko* Japonii i Ameryce, które przy obecnym podziale kolonii są szczególnie pokrzywdzone i które wzrosły na sile w ciągu ostatniego półwiecza nierównie silniej, niż zacofana, monarchistyczna, poczynająca już gnić ze starości Europa". 1).

Tak wyglądała podszewka kosmopolitycznych haseł w okresie pierwszej wojny światowej, kiedy głosił je Kautsky — pozornie wbrew rządom, które prowadziły wojnę. Dziś powtarzają je następcy Kautsky'ego z prawicy socjalistycznej — ale powtarzają je już w całkowitej zgodzie z klasami panującymi Europy i Ameryki; raczej nawet przytakują tylko i wtórują Churchillowi, który został głównym komiwojażerem tego hasła, Russellowi, który zapowiada jego realizację... po następnej wojnie, i imperialistom amerykańskim, którzy mieliby ciągnąć z tego zyski. Znaczy to, że treść wewnętrzna tego hasła zmieniła się znowu, wraz ze zmianą układu sił. Stany Zjednoczone Europy, przybierające dziś postać unii gospodarczych, paktów atlantyckich, sojuszów śródziemnomorskich nie mają już na celu obrony murszejącego kapitalizmu europejskiego przed prężnością Ameryki, lecz zmuszenie tego — obezwładnionego już — kapitalizmu do całkowitej kapitulacji przed supremacją amerykańską — po to, by jak to już w roku 1915 przewidział Lenin — dławić socjalizm w Europie. Idea „państwa światowego" służy dziś tylko temu, by w jedną pięść zebrać wszystkie siły upadającego kapitalizmu, by usiłować zdławić tą pięścią ruch wyzwoleńczy proletariatu w krajach Zachodu, obudzone do nowego życia masy ludowe Europy środkowo-wschodniej, walkę narodowo-wyzwoleńczą ludów kolonialnych i przede wszystkim — państwo zwycięskiego proletariatu.

Więc nie ma paradoksu w tym, że właśnie ideologia proletariatu, ideologia oparta na najszlachetniejszym, najgłębszym internacjonalizmie—głosi dziś obronę kultury narodowej i narodowego dorobku, obronę suwerenności narodowej i narodowej dumy. W czasach, kiedy ideologia „narodowa" zmierzała do przysporzenia potęgi własnemu kapitalizmowi i zwiększenia wyzysku własnych mas pracujących — rewolucyjny socjalizm występował przeciwko szowinistycznemu frazesowi; to właśnie była obrona interesów narodu przed burżuazją rodzimą i obcą. W czasach, gdy zdrada interesów narodowych nie jest już tylko miarą zbrodniczości jednostek, lecz miarą upadku całych klas społecznych — tylko socjalizm rewolucyjny, stojąc na straży interesów narodu, walczy o postęp i rzeczywiste wyzwolenie świata.

A dodać trzeba, że te współczesne teorie kosmopolityczne operują szczególnie silnie właśnie w sferze działalności kulturalnej, zarówno dlatego, że w tej sferze właśnie, wskutek specyficznej lokalizacji społecznej twórców w krajach kapitalistycznych, dłużej niż gdzie indziej przetrwały mity pozanarodowej kultury i duchowej wspólnoty, jak i dlatego, że nadają się one szczególnie do kontrabandy przy pomocy pięknych słów i wzniosłych haseł, bez obowiązku ściślejszej konkretyzacji.

Ta kontrabanda przybiera najrozmaitsze formy. Jeden z jej tworów — to zarzucanie rynków europejskich ogłupiającą literaturą, pornograficzno-gangsterskimi periodykami, szmirowatym filmem, w którym konflikty społeczne zastępuje rzewny sentymentalizm ze szkółki niedzielnej, a nędzę kol plaster bajeczek o awansie społecznym w guście Kopciuszka. Niech się nikt nie łudzi, że są to twory „swobodnego natchnienia", płody wolnego ducha artysty; to jest zamawiane, preparowane, opracowywane bardzo starannie i przemyślnie, to natchnienie układa się wedle bardzo dokładnych recept, a nad doborem towaru najodpowiedniejszego dla eksportu do Europy czuwa sam były minister Byrnes. Wszystkie te historyjki o doskonałości amerykańskiej cywilizacji, o misji historycznej amerykańskiego żołnierza, o ustroju rajskiej sprawiedliwości jaki niesie światu kultura amerykańska, mają to samo podłoże, służą temu samemu celowi, co podsycanie, podtrzymywanie, propagowanie przez „koryfeuszów" kapitalistycznej kultury wszelakich mitów liberalizującego mieszczaństwa, składających się na jedną łączną całość amerykańskiej „koncepcji wolności".

Każdemu wedle potrzeb: film dla maluczkich, teorie dla intelektualistów, ale mit jest jeden i ten sam.

Te właśnie mity demaskuje tocząca się w Związku Radzieckim kampania ideologiczna: zmusza do rewizji pojęć, do ustawienia problemów twórczości kulturalnej w nowym świetle, do zbadania, czy zawierają istotnie treść, jaką zwykliśmy im przyznawać; wskazuje, że walka o suwerenność narodową toczyć się dziś musi nie tylko w dziedzinie polityczno-gospodarczej, lecz i w dziedzinie kultury — bo taka jest konkretna sytuacja historyczna.

Zagadnieniem podstawowym jest tu sam stosunek do sztuki, do jej celów, do problemu związków między formą i treścią. Tak zwany estetyzm nie przybiera dziś jawnej postaci „sztuki dla sztuki": ta formuła oficjalnie złożona do lamusa po epoce secesyjnych uniesień, wyszła z użycia wraz z modą literacką. Czy jednakże jej pogrzeb literacki równoznaczny był z rzeczywistą jej śmiercią, czy w stosunku wielu plastyków, muzyków, malarzy do „zagranicznych nowinek" nie można odnaleźć tego samego estetyzmu w nieco tylko odmienionej postaci?

Sztuka nie powstaje przez naśladownictwo. Tylko wiarą w bociany tłumaczyć można pogląd, że renesansowe malarstwo powstało z zaopatrzenia na sztukę antyczną; tylko naiwni idealiści mogą wierzyć, iż prądy ideowe rodzą się nawzajem z siebie, na zasadzie rozmnażania. Prądy ideowe powstają z konkretnych warunków społecznych, są ich wyrazem i odpowiednikiem. Romantyzm nie był modą literacką; jeśli opanował całą Europę, to dlatego, że wyrastał z tych samych społecznych podłoży. „Childe Harold" i „Werther" nie dlatego znalazły tylu naśladowców, że były arcydziełami, lecz dlatego, że odpowiadały postawie społecznej pokolenia (i na tym właśnie polegała ich wielkość). Okres schyłku kapitalizmu charakteryzuje w sztuce rozdrobnienie, rozproszkowanie prądów i kierunków, przerost formy nad treścią, płynność form, odwrócenie się od rzeczywistości, pogoń za „udziwnieniem" życia. Tylko ubodzy duchem sądzić mogą, iż cała ta krzątanina — to poszukiwania, z których wyłoni się „prawdziwa sztuka" współczesności. Nic więcej się nie wyłoni: prawdziwa sztuka kapitalistyczna dnia dzisiejszego — to właśnie ta bezplanowa różnorakość i rozproszkowanie, to powstawanie nowych prądów i prądzików nie prowadzących do nikąd i z góry przy narodzinach skazanych na to, by nazajutrz zniknąć; to daremne szukanie jakiejś zbawczej formułki, która ma uratować wszystko: sztukę, ludzkość, próchniejący porządek świata. Sięganie po te wzory u nas, przez naszych artystów, jest nieporozumieniem, bo prądy ideowe schyłku kapitalizmu nie mogą mieć już tutaj widoków rozwoju; jest nieporozumieniem tragicznym, bo prowadzi do całkowitego odcięcia twórcy od własnego społeczeństwa: któż w Polsce, prócz fachowców, zna utwory niejednego z żyjących kompozytorów czy plastyków polskich, uważanych za wybitnych? Ale jest też działaniem na przekór interesowi narodowemu — bo stwarza kult obcych wzorów i poczucie własnej niższości, bo wraz z formalnymi wzorkami przenosi związaną z nimi, tkwiącą w nich, wynikającą z nich ideologię, która jest ideologią imperializmu; bo nie szuka dla swej twórczości oparcia w konkretnej własnej rzeczywistości społecznej, we własnej narodowej kulturze, we własnej narodowej tradycji. Kto dziś, po doświadczeniach ostatniej wojny i okresu powojennego, może wątpić, że pozornie „literackie" postawy twórcze mają swe bezpośrednie przedłużenia polityczne? Kto nie rozumie, że uebermenschowska pogarda Céline'a dla człowieka, tak samo jak wyniosły epikureizm Monthérlanta — prowadziły wprost do kolaboracji, kto nie rozumie, że linia życiowa „amoralisty" Gide'a, od trockizmu i hitleryzmu, prowadzi konsekwentnie do lansowanego dziś przez nich „mondializmu" — idei państwa światowego w cieniu dolara i bomby atomowej?

Estetyzm w sztuce — to także owe „smaczki" artystyczne, szczególne wdzięki artystycznego rzemiosła, postulat „oryginalności", jako naczelne hasło rządzące twórczością. Smaczki te przeznaczone są w społeczeństwach kapitalistycznych dla cienkiej warstewki wyrafinowanych odbiorców; ale obcowanie ze sztuką inaczej układa się tam, gdzie młode klasy społeczne wstępują w orbitę oddziaływań artystycznych. Godzi się przecież przypomnieć, że w owych „przodujących" kulturalnie krajach kapitalistycznych nie czytuje się własnych wybitnych pisarzy; przeciętny angielski mieszczuch zbiera papierki od żyletek, spisuje numery lokomotyw, kolekcjonuje haczyki od wędek, czasem czyta powieści kryminalne — ale bardzo rzadko zna Shawa, niewiele słyszał o Conradzie, a Mickiewicza skłonny jest uważać za bułgarskiego generała. Przeciętny mieszczuch francuski chodzi do teatru, by się pośmiać i zabawić — nie zależy mu bynajmniej na tym, by się dowiedzieć czegoś prawdziwego o sobie samym. Prawda jest tak mało interesująca! Toteż w okresie prosperity niemal obowiązującym tematem francuskiego teatru była — że tak powiem — małżeńska kwadratura trójkąta: problem, jak troje ludzi pomieścić w jednym łóżku. Problem był zawsze ten sam, zadanie polegało na tym, by coraz to inaczej, coraz to z innym „smaczkiem" go rozwiązać. Po wojnie, gdy perspektywy stały się bardziej ponure, z równą powszechnością zapanowały w teatrze duchy, upiory, zjawy i nieboszczycy: jedna z najdowcipniejszych komedii („Arsenic et vieilles dentelles") obraca się dokoła jedenastu trupów, starannie poćwiartowanych i wynoszonych w koszu od bielizny. I tu także decyduje nie treść, lecz „smaczki", ekstrawagancje, pogoń za oryginalnością. I stwierdzić trzeba, że zarażeni tą pasją w przeszłości, nie zawsze umiemy dziś się jej wyzbyć, że wielu naszych pisarzy — nie wyłączając niektórych pisarzy lewicy — lubuje się jeszcze w tych smaczkach, w pogoni za oryginalnością, w drażnieniu zmanierowanego smaku ostrością przypraw. I to jest także forma kosmopolityzmu, bo znów rezygnuje z własnych wzorów na rzecz cudzych, bo znów w pogoni za efektem gubi treść, bo znów zamiast kształcić własnego odbiorcę, spycha go do poziomu konsumenta często niezrozumiałych nowinek, bo znów wychowuje go na potencjalnego odbiorcę imperialistycznej kontrabandy kulturalnej.

Wraz ze zmianą warunków społecznych zmienia się zresztą nie tylko styl sztuki. Wytworny pseudoklasycyzm ustąpił miejsca rubasznemu (na owe czasy) romantyzmowi, kiedy wytwornej arystokracji feudalnej wytrąciło władzę rubaszne mieszczaństwo na dorobku. Ale dramat romantyczny przyniósł nie tylko nowy styl, lecz i nowe kanony, nową zasadę, nowe podstawy konfliktów. Konflikt w dramacie jest przecież pewną transpozycją konfliktu klasowego; gdy zmienia się treść walki klasowej, musi zmieniać się i treść konfliktu dramatycznego. W społeczeństwie bezklasowym konflikt ten przybierać musi formy zupełnie odmienne — i teatr radziecki jest właśnie obrazem kształtowania się tych form. W radzieckich sztukach teatralnych, a zwłaszcza w radzieckich scenariuszach filmowych proces ten pojawia się bardzo wyraźnie; trzeba umieć go dostrzec, trzeba i w naszym dramacie szukać odbicia tych przemian, jakie się dokonały w układzie sił społecznych.

W skrytykowanym ostatnio radzieckim podręczniku historii jest taki ustęp o jednym z rosyjskich myślicieli rewolucyjnych, Radiszczewie:

> „Formę literacką „Podróży" przejął Radiszczew od pisarza angielskiego Sterne'a... Radiszczew — to uczeń racjonalistów francuskich i wróg mistycyzmu, jakkolwiek w niektórych jego koncepcjach filozoficznych materialistyczne idee Holbacha i Helvetiusa mieszają się z koncepcjami idealistycznymi zapożyczonymi od Leibnitza, którego Radiszczew studiował w Lipsku. Myśli jego o rodzinie, małżeństwie, wychowaniu wywodzą się z Rousseau i Mably (którego Radiszczew sam tłumaczył na rosyjski). Ogólne sądy Radiszczewa o swobodzie, wolności, równości wszystkich ludzi ukształtowały się — według jego własnych słów — pod wpływem innego myśliciela francuskiego Oświecenia — Raynala...".

Cóż po takiej analizie pozostaje indywidualnego z pisarza, który był jedną z ciekawszych postaci rosyjskiej myśli postępowej, wyrosłą w społeczeństwie na pół feudalnym i stąd pełną swoistych sprzeczności? One to przecież stanowią o osobowości pisarza i o środowisku, które go wydało, a nie przypadkowa zszywanka rozmaitych zapożyczeń, które nic nie tłumaczą. Nie mam pod ręką dzieł naszych wpływologów, ale bez trudu znaleźć można i u nich odpowiednio wymowne świadectwa swoistej metody naukowej. Wpływologia, jak wiadomo, jest ucieczką belferskiej tępoty, dostojności profesorskiej, która nie mogąc zdobyć się na analizę, usiłuje wymienić ją na buchalterię. Znów przypomnieć trzeba, że idee nie rodzą się przez rozmnażanie i że badanie, kto co od kogo pożyczył w literaturze, często na tyle się przyda, co opis doniczki dla poznania zapachu kwiatu. Ale to nie wszystko. Wpływologiczna buchalteria to przecież ma do siebie, że interesuje się tylko kontem „winien": to znów pewna forma, i bynajmniej nie najbłahsza, rezygnacji z własnego kulturalnego dorobku.

Sprawa wcale nie jest błaha. Przekonanie o własnej wyższości kulturalnej z dawien dawna śród społeczeństw klasowych stanowi broń w walce o supremację gospodarczą; przekonanie to wzrasta tym silniej, im silniejsze jest dążenie do podbojów i ucisku innych narodów. Anglicy przez szereg stuleci ćwiczyli się w tym poczuciu wyższości, by swe podboje kolonialne móc usprawiedliwiać misją cywilizacyjną; Francja przez szereg stuleci walczyła o tytuł stolicy kulturalnej świata; przecież i Japończycy w imię swej wyższości kulturalnej ucinali głowy Chińczykom... Imperialistyczna faza kapitalizmu wzmogła jeszcze bardziej te narodowe megalomanie; ich nieprześcignioną dotąd koroną był hitlerowski mit o herrenvolku. Zdobywcom kolonii wystarczało przekonanie, że człowiek noszący białe spodnie jest lepszy od noszącego przepaskę z łyka na biodrach; ale gdy się chce zdobyć świat, trzeba się czuć nadczłowiekiem. Dlatego Amerykanie, kandydaci na nowych po Hitlerze zdobywców świata, przejęli wraz z całym dobytkiem hitlerowską teorię nadludzi; dlatego Amerykanie nie mogą przyznać równouprawnienia Murzynom — oznaczałoby to rezygnację z panowania nad światem. Zachwalanie doskonałości amerykańskiej cywilizacji — to walka o prawo do supremacji nad wszystkimi narodami, które w tę doskonałość uwierzą. Toteż uznanie tej doskonałości — to podstawienie karku pod jarzmo.

Nie ma narodów lepszych i gorszych. Stara kultura narodów europejskich więcej jest warta od współczesnej kultury amerykańskiej, mimo że nie nosimy nylonowych szelek i nie pijemy coca-cola. Upadająca plutokracja zachodnio-europejska sprzedała już nowojorskim bankierom swoje fabryki i kopalnie, pot swych chłopów i pracę robotników; gotowa jest sprzedać swoją kulturę, jak już sprzedaje zabytki i dzieła sztuki, aby tylko utrzymać zagrożony tryb życia, majątek, wygody i przywileje. Tylko proletariat, tylko świadome masy ludowe bronią dziś suwerenności wszystkich narodów świata. Walka o pokój — to walka z agresją imperializmu amerykańskiego we wszystkich jej przejawach: z polityką paktu atlantyckiego, z gospodarką planu Marshalla, z kulturą wszechświatowego państwa. To trzy fronty jednej i tej samej walki; dlatego walka z kosmopolityzmem jest dziś także walką o pokój.

Jerzy Pański

1) W. I. Lenin: „O haśle Stanów Zjednoczonych Europy", 23.VIII. 1915 r. (Dzieła, wyd. czwarte, t. 21, str. 309—310).

Kongres Pokoju

czyli rozterka wierzącego katolika

(Dokończenie ze strony drugiej)

Dla wielu z nas, właśnie katolików, już nie argumenty, ale autorytety decydują. Liczymy ludzi, którym moglibyśmy zaufać, pytamy się, czy — za, czy przeciw. Jakże bardzo chcielibyśmy, żeby w obronie pokoju obok nas — tłumów wierzących — stanęli wszyscy nasi duszpasterze... Chcemy, by nam dopomogli. Są przecież i tacy, którzy widzą naszą rozterkę i milczą... Milczenie to już dawno przestało być ostrożnością i rozwagą, ma dla nas swoją niedwuznaczną wymowę. Czyż pokój, którego tak wszyscy pragniemy, jeśli jest organizowany przez lewicę — przestanie być pokojem?

Kiedy rozmawiam z moimi przyjaciółmi nie ma pomiędzy nami różnic, rozumiemy się doskonale, wiemy, co służy Bogu i narodowi. Dostrzegamy niebezpieczeństwa „stawiania" na amerykańską koncepcję świata. A jednak pod koniec rozmowy dobywają z zanadrza „świeżą przepowiednię", ustalają jakieś złudne daty, które mają uśpić sumienie, oddalić bodaj na parę miesięcy konieczność wyboru drogi. Wojna w tych przepowiedniach niektórych jej zwolenników ma być błyskawiczna, rozstrzygnąć się gdzieś z dala od nas. Mówią o tym oczywiście z szeregiem zastrzeżeń, zaznaczając cały swój sceptycyzm, ale jednak drętwo czekają, nazywając to rozwagą. Ale ja nie potrafię żyć od przepowiedni do przepowiedni. I to samo czuje wielu katolików polskich — nie chcemy przyglądać się życiu; jeśli bierzemy w nim czynny udział to ponośmy za nie odpowiedzialność.

Spoza wielu kunktatorskich wystąpień oratorów duchownych wyczuwamy dwa przeciwstawne nurty, oddolny patriotyczny, propolski, który nam dał bojowników i bohaterów mordowanych po niemieckich obozach i drugi odgórny, kosmopolityczny, dla którego naród Polski, jego granice są sprawą błahą, wobec „wielkiej gospodarki duszami" — gdzie wyraźnie my najwierniejsi, właśnie za swoją wierność jesteśmy na ostatnim planie.

Trudno jest żyć z dnia na dzień, odwalać robotę i nie wkładać w nią serca. Co dnia musimy dokonywać wyboru między pokojem i wojną. Milczenie w tej sprawie niektórych autorytetów katolickich niepokoi. A przecież chyba pokój jest sprawą bezsporną i każdy jego potrzebę docenia, bez względu na to, kto pierwszy zaczął o jego utrwalenie wołać.

Rozumiemy niepokój konfliktów światopoglądowych. Są jeszcze między nami tacy, którzy lękając się komunizmu — wybierają wojnę. Jest mi gorzko, kiedy o tych sprawach mówię, bo wyraźnie widzę, że opór przed pokojem montowanym rękami i wysiłkiem lewicy, nie wypływa z lęku o czystość wiary, ale z przyjęcia odmiennej koncepcji politycznej. Lękam się, jak zresztą wielu, że jest ona dla narodu bardzo niebezpieczna.

Mimo wahań musimy działać, byśmy sobie potem nic nie wyrzucali, musimy zrobić wszystko co jest w naszej mocy dla obudzenia sumienia narodów. Nie ma rzeczy niemożliwych, policzmy się, a przestaniemy się czuć samotni. Popatrzcie jak od zeszłego roku głosy nasze na sile przybrały. Bez wątpienia większość mamy za sobą.

Jestem katolikiem i sprawa posłuszeństwa Kościołowi jest dla mnie jasna. Nie chciałbym jednak, by głosu katolików w obronie pokoju brakło, mówię w swoim imieniu i wielu wierzących, którzy z niepokojem wyczekują autorytatywnej wypowiedzi. Dlaczego taki głos nie jednoczy się z naszym w wołaniu o pokój?

Na Kongresie Paryskim nie może nas braknąć. Chcemy, gdy rosną kręgi rąk splatających się w braterstwie, powiedzieć prosto: katolicy polscy gorąco pragną pokoju, jako że w nim zawiera się kardynalne przykazanie miłości bliźniego.

Wojciech Żukrowski

JULIAN STRYJKOWSKI

Listy z Rzymu

BEZ AUREOLI I SKRZYDEŁ

Signor mio caro, i te solo chiamo e' nvoco contro l'unitil mio 'cieco tormento, (Panie mój drogi, Ciebie wołam i wzywam w męczarni mej ślepej i bezużytecznej)

Michał Anioł

Kontrasty

Zdziwiłem się, że tak małe drzwi prowadzą do Kaplicy Sykstyńskiej. Miałem wrażenie, że wejściem dla służby dostałem się od razu do salonu. Wpada się do sanktuarium sztuki psychicznie nieprzygotowanym.

Ponieważ pierwszy raz przyszedłem tutaj bezpośrednio po stanzach Rafaela, kontrast był tym silniejszy. Wystarczyło spojrzeć na freski sklepienia, ażeby mieć uczucie burzy po pogodnym dniu rafaelowskim. Dosyć zobaczyć ścianę z „Sądem Ostatecznym", żeby dostrzec mękę i strach średniowieczny, przezierający poprzez formę konającego już Renesansu. Kontrast jest silny zwłaszcza gdy się wie, że w tym samym czasie, kiedy Rafael malował freski w stanzach, Michał Anioł leżał na wznak na rusztowaniu i w nadludzkim wysiłku pokrywał sklepienie legendami z Genezis.

Nie wiem, czy nie szkoda geniusza do malowania sufitu. Przez cztery i pół roku całymi dniami Michał Anioł leżał na rusztowaniu, przynaglany przez papieża Juliusza II, który chciał jeszcze za swego życia ujrzeć ukończone dzieło. Wzrok artysty tak osłabł, że nawet nie mógł listu czytać.

W Kaplicy Sykstyńskiej jest cisza. Z górnych okien wpada niezbyt obfite światło. Gdyby nie było w międzyczasie Edisona panowałby jeszcze dziś tutaj półmrok. Jak sobie radził wielki florentyńczyk bez elektryczności, nie wiem. Opowiadają, że malował z kagankiem w ręku.

Jest prawie pusto. Jakaś młoda kobieta leży na ławce. Trudno inaczej kontemplować arcydzieło. Od trzymania głowy w pozycji poziomej zaczyna boleć kark. Kładę się na drugiej ławce. W takiej sytuacji nie tylko lepiej się widzi; łatwiej się myśli.

To nie są obrazy, ale malowane rzeźby, lub basreliefy. Michał Anioł broni się przed tą pracą; technika fresków była dla twórcy „Walki centaurów" i „Dawida" obca. Pociągał go ogrom, rozmiary tytaniczne i trójwymiarowe. Kiedy raz ujrzał marmurową górę, zapalił się. Chciał natychmiast wykuć w niej olbrzyma widocznego z samego krańca świata. Na rusztowanie zagnał go papież. Skarżył się Michał Anioł: „służyłem dla papieży ale zawsze pod przymusem". Dla geniusza walczącego o nowy wyraz i formę, dla artysty, który najwięcej pozostawił dzieł niewykończonych, było to męką dodatkową. Dla człowieka nękanego prawdziwymi i wyimaginowanymi kapitulacjami, uległość wobec papieża była nową klęską, wynikiem przeklętej słabości, którą tak ukrywał. W sztuce wszystko musiało być ogromne, potężne, na miarę bogów i Herkulesów, ale była dziedzina, gdzie przyznawał się do swej słabości. W otoczeniu Proroków, Sybil i „Więźniów" — myślę o sonetach.

Ucieczki

Patrzę na „Potop" i przypominam sobie list Michała Anioła do przyjaciela. Pisał: „Pióro jest śmielsze od słowa". Była to wstydliwość człowieka starającego się ukryć drugą część swej duszy. Dla rzeźbiarza słowem jest marmur. Jemu może przekazać jedynie heroiczną stronę swej duszy. We fresku „Potop" nie ma uległości. Mimo, że wyrok już zapadł. Jest natomiast protest przeciw krzywdzie. Śmierć leje się z nieba, ale ludzie nie chcą się poddać niebu bez walki. Nie tak wyobrażał sobie Stary Testament grzeszników, skazanych na zagładę. Nasze współczucie jest po stronie potępionych. Napełniają nas podziwem ci piękni ludzie, którzy nie myślą jedynie o własnym ratunku. Nie wyglądają na zbrodniarzy ani młody mężczyzna dźwigający swą dziewczynę, ani ojciec wynoszący z fal swego dorosłego, nie żyjącego już syna, ani matka z tulącymi się do niej dziećmi. Jesteśmy oburzeni na tak ślepe wyroki.

Arka Noego jest nie ważna. Została usunięta w głąb, żeby nie raziła naszego poczucia sprawiedliwości. Nie chcemy widzieć twarzy ludzi pewnych ocalenia w chwili ogólnego kataklizmu. Zbrodniarzami raczej są ci, co konwulsyjnie wczepieni w uprzywilejowaną wysepkę życia gotowi są zabić nieszczęsnych, którzy ostatkiem sił starają się dostać do uświęconego przez Boga azylu. Zamiast chrystianizmu głoszącego boski sens świata — „Potop" manifestuje pogańskie fatum, bezsens losu ludzkiego, będącego igraszką w rękach frywolnych bogów. Nie o to szło na pewno Juliuszowi II. Tak w sztuce mści się artysta przeciw przymusowi.

Ale nie w życiu. Heroiczną stronę swej duszy wcielał Michał Anioł w sztukę, która była dlań słowem. Słabość wypowiedział piórem. Rzeźbę, obraz tworzy się dla oczu ludzkich. Sonety można pisać, jak listy dla samego siebie, obnażać w nich swe rany; i nikt ich nie zobaczy. Michał Anioł był wielkim poetą, ale nigdy nie przeszło mu przez myśl opublikować swoje utwory. Pisał wiersze, aby się wypowiedzieć. Potem mógł je spalić. Mała też tylko część zachowała się aż do ubiegłego stulecia, kiedy zostały wydane przez Cezarego Guasti. Poezja była konfesjonałem dla udręczonego „ślepą i bezużyteczną męczarnią". Gdyby nie pióro, w ukryciu pozostałaby druga strona jego duszy jak druga strona księżyca.

Jest w „Potopie" jedna tylko postać, która się poddała losowi. Przypomina ona „Noc" z grobowca Medyceuszy, lub Matkę Boską z „Pietà", znajdującą się w bazylice św. Piotra. Płaczące obok dziecko nie znajduje już echa. Kobieta pragnie śmierci, jako kresu mąk. Jest to echo westchnień tak częstych w sonetach. Michał Anioł pragnie śmierci, która jest końcem wszystkiego: „C'uomo morto non risurge a primavera" (człowiek nie zmartwychwstaje z wiosną). Florentyńczyk gardzi chrześcijańską ułudą życia pozagrobowego. Ta kobieta z „Potopu" świadczy, jak trudno nawet jemu było ukryć w sztuce swą słabość.

Cykl obrazów na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej jest ilustracją opowieści biblijnych od Noego wstecz aż do stworzenia świata, jakby w filmie puszczonym w odwrotnym kierunku. Uczeni tłumaczą to dążnością do „crescenda", estetyką wzrastającej dynamiki ruchu, który kulminuje w potężnym rozmachu Boga wydobywającego świat z nicości. Dla mnie jest to psychologia ucieczki. Dziwne, że dotychczas nikt nie dostrzegł, iż najczęstszym gestem postaci Michała Anioła jest bieg w przeciwnym kierunku, odwracanie się, uchylanie przed czymś groźnym. Już w pierwszym obrazie „Święta Rodzina" Matka Boska odwraca głowę, jakby chciała uniknąć grożącej katastrofy.

Przed „ślepą i bezużyteczną męczarnią" Michał Anioł ratował się ucieczką. Nikt tyle razy nie uciekał w życiu, co nadworny artysta Medyceuszy i papieży. I prawie zawsze było to niepotrzebne. Pierwszy raz opuścił Florencję jako dziewiętnastoletni młodzieniec przerażony... snem niedorzecznym opowiedzianym mu przez jednego z rówieśników. Drugi raz schronił się w Wenecji, kiedy jako procuratore generale fortyfikacji, kierował obroną swego miasta, w nieuzasadnionej obawie przed... florentyńczykami. Uciekał kilkakrotnie przed papieżami, książętami, myśląc o azylu we Francji a nawet w Turcji. Niebezpieczeństwo było wytworem imaginacji i apokaliptycznego strachu. Gdy się ma piekło w piersi, nie można się przed nim nigdzie ukryć. To tragizm geniuszów, przez których serce przechodzi pęknięcie rozpadającego się czasu: ścierające się sprzeczności epoki. Jest przywilejem wielkich umysłów być najczulszym sejsmografem nadchodzących kataklizmów. Tołstoj również uciekał od śmierci; dognała go na małej stacyjce w tak bezkresnym kraju, jak Rosja. Jeśli ta próba uniknięcia losu była z góry skazana na niepowodzenie, to mieszkaniec Jasnej Polany przynajmniej wiedział, przed czym usiłuje zbiec. Michał Anioł nie znał źródła swego strachu. Przecież nie bał się śmierci: „Beata l'alma, ove non corre tempo" — (szczęśliwa dusza, gdzie już czas nie płynie) — wzdychał. Chciał uciec poza swój czas, poza swoją epokę

Raj utracony

Wygnanie pierwszych ludzi z raju jest równie niesprawiedliwe jak potop. Dlatego Ewa jest na tym obrazie inna niż w tradycji biblijnej. Wprawdzie ruchem głowy przypomina Matkę Boską z „Świętej Rodziny", ale twarz ma zdecydowaną; silne jest postanowienie. Oczy jej nie płoną grzeszną ciekawością. Tak patrzy człowiek odrzucający niesłuszny zakaz. Komu może być potrzebny zakaz wiedzy? Śmiało wyciąga rękę po jabłko. Również Adam nie jest wierną interpretacją Biblii. Nie szuka on alibi i nie czeka, póki go żona namówi do grzechu. Wyłącza nawet ingerencję węża. Sam zrywa jabłko z drzewa. I dlatego gdy anioł, bez skrzydeł, wypędza go z raju, ruchem rąk broni się jedynie przed napaścią. Nie żałuje swego czynu, ani swojego bytowania w dotychczasowej niewiedzy, uosobionego w pustynnym pejzażu. Bo nawet Raj, to nie Elizeion, ani rozkoszna, kwiecista łąka Dantego; to płaska przestrzeń bez życia zarzucona nagimi skałami. A jedyne drzewo sterczy jak na urągowisko. Istnieje chyba po to, żeby być źródłem udręczeń. Jabłka rosnące na tle pustyni — to nieledwie ironiczna transpozycja mitu Tantala.



Potop

Nie jest to pesymizm antyhumanistyczny. Ale bunt udręczonego człowieka który nie wiadomo po co został stworzony: „Che'l me'sarebbe non esser ma'nato". (lepiej byłoby, gdybym nie został stworzony).

Hiobowe: „Che'l me'sarebbe non esser ma'nato" widać w melancholijnym spojrzeniu Adama w obrazie — „Stworzenie człowieka". Adam niedbale oparł rękę o kolano i wcale nie pragnie wynurzyć się z błogiego niebytu. Natomiast Bogu, widać, bardzo się śpieszy. Jest w pełnym locie. Unosi go wzdymający się płaszcz, a lewe ramię podtrzymuje anioł-kobieta. W oczach jej więcej jest przerażenia niż podziwu dla cudu tworzącego się życia. Ale właśnie że cudu nie ma. Bo nie wiadomo, kto kogo stwarza. Znany krytyk sztuki Bernhard Berenson bardzo trafnie zauważył, że u Michała Anioła nie wiadomo, która postać daje, a która bierze. Zarówno dłoń Boga jak dłoń Adama są ku sobie wyciągnięte i dotykają się palcami. Rzeczywiście: nie wiadomo, czy Bóg daje życie człowiekowi, czy człowiek Bogu.

I jeszcze jedno. Ażeby przedstawić Boga ludziom, trzeba mu nadać postać materialną. Najbardziej kościelna sztuka nie mogła zrezygnować ze zmysłowej strony aniołów i świętych. Zmysłowość tę doprowadza do doskonałości szkoła florentyńska, obdarzona silnym wyczuciem realizmu. W miarę wyzwalania się spod kontroli kościoła ciało staje się coraz mniej „uduchowione". Od Cimabuego, który zerwał z bizantyńskim ascetyzmem do Ghirlandaia — nauczyciela Michała Anioła, wielcy malarze florentyńscy przygotowywali Boga Kaplicy Sykstyńskiej bez atrybutów boskości. Jest to gigant tak samo jak gigantem jest Jeremiasz, Mojżesz, Dawid. A w „Sądzie Ostatecznym" — Chrystus o twarzy Apollona pozbawiony zostanie aureoli.

Michał Anioł pozbawił swoich aniołów skrzydeł a świętych aureoli. Dał im za to brutalną siłę, przesadną muskulaturę. Z takiego warsztatu nie mógł wyjść mistyczny cud. I dlatego w „Stworzeniu człowieka" w Sykstynie nie ma nawet takiej próby odrealnienia, jaka jest w „Stworzeniu człowieka" Giotta.

Przejawem fizycznej również dynamiki ruchu jest fresk „Stworzenie słońca i księżyca". Wymykając się kontroli zmysłów, ciemność przybrała postać ludzką. Jest to kobieta, skurczona w skoku odwrócona do nas tyłem, cała skupiona w jednym ruchu: w ucieczce. Po platońsku można by ją nazwać ideą ucieczki. Ostatni to akord tej idei rozpoczętej w „Potopie".



Wygnanie z raju

„Sąd Ostateczny"

Michał Anioł miał już sześćdziesiąt lat, kiedy papież Paweł III przeszkodził mu w ucieczce do Genui. Starzejący się artysta nie chciał wrócić do tej samej kaplicy, którą porzucił prawie ćwierć wieku temu po skończeniu pracy na rusztowaniu.

Papieżowi bardzo było potrzebne dzieło sztuki, które by potępiło odszczepieńców kościoła, a wahających się wstrząsnęło grozą: Paweł III wiedział, że zadanie to najlepiej wykona malarz „Potopu". Dzięki stanowczości papieża powstał w ten sposób „Sąd Ostateczny" uważany za kwintesencję chrystianizmu, jak Zeus Fidiasza — pogaństwa.

Minęło piętnaście z górą lat od śmierci Rafaela. Umierał Renesans. Kończył się złoty wiek sztuki. Papież Adrian VI nienawidził posągów antyku, uważając je za wyraz barbarzyńskiego bałwochwalstwa. A jego następca Klemens VII zniszczył republikę florentyńską — bronioną przez Michała Anioła, twórcę „Brutusa".

Zaczęły się czasy nawrotu do średniowiecza. Jego pierwszy sygnał usłyszał w młodości wychowanek szkoły medycejskiej. Był to głos surowego Savonaroli. Paradoks czasów chciał, że ów płomienny kaznodzieja i przeciwnik Rzymu utorował kościołowi drogę do Inkwizycji. Pierwszy na jej stosie zginął sam Savonarola.

Potem ginęli inni. Między najlepszymi znalazł się „odszczepieniec", Pietro Carnesecchi, przyjaciel Vittorii Colonna, którą kochał Michał Anioł. Taka epoka na zawsze pozostawia ślady i na próżno starano się je zatrzeć. Jeszcze dziś solą w oku Watykanu jest pomnik Giordano Bruno. Gorące przywiązanie Włochów do pamiątek świetnej przeszłości oraz walk o postęp było przyczyną, że nawet Mussolini nie uległ namowom papieża i nie odważył się usunąć pomnika z Piazza di Campi dei Fiori, gdzie odbywały się egzekucje Santo Ufficio.

Michał Anioł bronił się przed pomysłem Pawła III. „Uciekał przed tym jak mógł" — pisze Condivi, ówczesny biograf Buonarottiego. Ale jak zwykle i tym razem uległ. I tym razem górę wzięła druga strona jego duszy.

Ponury temat „Dies irae" miał żyźniejszą glebę w północnych kościołach Niemiec niż w słonecznej Italii. „Sąd Ostateczny" był tematem włoskiego średniowiecza. Taki jeden obraz widziałem w Pinakotece Watykańskiej. Ale obraz dwóch malarzy z XI w. (Johannes i Nicolaus) ma więcej w sobie rozbrajającej naiwności niż grozy. A Fra Giovani Angelico wysunął na pierwszy plan radość i szczęście raju.

Przez setki lat dym kadzideł i świec pokrył malowidło, nadając mu jeszcze bardziej posępny wyraz. Trudno mówić o kolorach. Poznać można jedynie, że rozjaśniały się ku górze, tworząc jasne tło dla Chrystusa. Bo Chrystus ma twarz Apollona i jest synonimem piękna i sztuki helleńskiej tutaj w otoczeniu średniowiecza. Po Jego prawicy siedzi Matka Boska; odwraca twarz od strasznego widoku. Gdyby od Niej zależało, nie dopuściłaby do takiej okropności.

Wokół Chrystusa tłoczą się święci, bez aureoli. Wyciągają do Sędziego „dowody rzeczowe" swych mąk i zasług w szerzeniu wiary chrześcijańskiej. Jakby nie byli pewni sprawiedliwości wyroku, jakby dopuszczali możliwość pomyłki sądowej, niczym przed trybunałem ludzkim. Św. Wawrzyniec założył na ramię ruszt, św. Katarzyna dźwiga koło, św. Sebastian wskazuje na strzały, św. Bartłomiej trzyma w ręku nóż, a przez ramię ma przewieszoną własną skórę, która została z niego zdarta żywcem. Dopiero w 1925 roku odkryto, że twarz na tej skórze — to autoportret Michała Anioła, który w ten sposób identyfikował się z symbolem najstraszliwszych tortur.

Nie podejmuję się opisywać niezliczonego tłumu grzeszników, skłębionych, skręconych w spiralę mąk. Ale nawet tutaj, gdzie średniowiecze zdawałoby się triumfować niepodzielnie, Michał Anioł pozwala sobie na szyderstwo. Nie idzie mi nawet o diabłów, którzy właściwie powinni pierwsi stanąć przed Sądem, jeśliby sprawiedliwości miało się naprawdę stać zadość. To że właśnie oni zadają karę grzesznikom i tym samym stają się narzędziem boskiego wyroku, można ostatecznie uważać za jedną z wielu sprzeczności. Idzie mi o Minosa. Ten mityczny król o oślich uszach stoi na uboczu. Wokół jego piersi okręciła się żmija. Jest to reminiscencja z „Piekła" Dantego. Reszta to współczesność. Minos ma twarz papieskiego mistrza ceremonii Biagio da Cesena. Michał Anioł ukarał go za pruderię. Biagio wystąpił przed papieżem, (jeszcze „Sąd Ostateczny" nie był wykończony), potępiając nagość postaci fresku, który, jak się wyraził papieski mistrz ceremoniału nadaje się raczej do karczmy niż do Kaplicy Sykstyńskiej. Taki zarzut świadczył o całkowitym zmierzchu Renesansu. Ale... Michał Anioł miał prawo szydzić, mógł umieścić Biagio da Cesena w piekle, i przekazywać papieżowi: „Że to mała rzecz, którą można naprawić łatwo, czy tylko papież potrafi świat naprawić?" Ironia ta przypomina najlepsze czasy bujnego Odrodzenia, ale nie wyklucza ona jednak, że tym razem rację miał mistrz ceremonii, który dostrzegł sprzeczność między formą a treścią. I w końcu zwyciężyło średniowiecze. Daniel da Volterra wdział wszystkim świętym i nie świętym na fresku „fartuszki". Na szczęście uczynił to uczeń Michała. Daniel da Volterra uszanował arcydzieło swego mistrza, starając się jak najmniej mu zaszkodzić.

Michał Anioł chciał wcielić ideę średniowieczną w kształt renesansowy. Sprzeczność tę rozwiązał potęgując do niespotykanych dotychczas rozmiarów tendencje dotychczasowej swojej twórczości: łamania i komplikowania linii. Była to nowa już forma. Rozwinął ją potem tzw. styl jezuicki: barok. Postaci sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej mają też proporcje ponadludzkie, ale zachowana została harmonia między nimi a resztą. Zostały one ograniczone architekturą ram: kwadratów czy trójkątów. Duża ściana kaplicy zdawała się nie stawiać tamy rozmachowi twórcy „Sądu Ostatecznego". Jest tutaj ogrom nieokiełznany artystycznie. Dlatego pierwsze zetknięcie jest wręcz przykre. (Uczucie to tylekroć będzie po wiekach towarzyszyć obrazom Goyi i jeszcze późniejszym ekspresjonistom). Potem zaczyna się wyłaniać równowaga symetrii — jednak pierwsze wrażenie niezrozumiałego chaosu nie przemija. To już nie jest Renesans. Teraz dopiero zdajemy sobie sprawę, że szczytem był cykl biblijny: realizm „Potopu" i dynamika nie rozbijająca harmonii „Stworzenia słońca i księżyca".

Sześćdziesiąt lat to nie była jeszcze starość; czekało go jeszcze trzydzieści lat ciężkich zmagań ze sobą i twórczością. Trzydzieści lat pracy. Ale nie będzie to już wielkie malarstwo (po „Sądzie Ostatecznym" stworzył tylko dwa obrazy), nie będą to już freski. Michał Anioł całkowicie poświęcił się architekturze i rzeźbie. Czuł, że w malarstwie powiedział ostatnie słowo własne i całej epoki. Zrozumiał, że osiągnął krawędź, za którą zaczyna się upadek.

A jednak się porusza

„Sąd Ostateczny" był pomyślany jako manifest kontrreformacji, jako przygotowanie Soboru Trydenckiego. Prawdą jest, że w obrazie tym odżył średniowieczny hymn religijny Tomaso da Celano — „Dies irae" — z całą piekielną machiną terroru psychicznego. Przeczuwany okres rozpadającego się czasu nadszedł i otrzymał swój wyraz. Ironia, jak w klasycznej tragedii, chciała, żeby użyto geniuszu właśnie Michała Anioła dla nadania form nękającym go od tak dawna przeczuciom, do utrwalenia strachu, przed którym uciekał.

Nie ma nic dziwnego w tym, że rzeźbiarz, który zostawił tyle niedokończonych posągów o spętanym tytanie, w malarstwie zakończył dzieło o katolickim dniu gniewu; tak samo jak naturalny był rozwój twórczości od pogańskiego „Umierającego Adonisa" czy „Walki centaurów" do śmierci w kontrreformatorskim piekle. Niemożliwe jest wyjście „poza czas" nawet dla giganta z Florencji.

A jednak prawdą jest też, że nadając Chrystusowi twarz greckiego boga sztuki piękna i słońca, Michał Anioł nie tylko śmiało przeciwstawił się duchowi kontrreformacji, ale średniowiecznej tematyce fresku. Jest to wbrew wszystkiemu bunt znany nam i z „Potopu" i „Stworzenia człowieka".

A jednak do końca wytrwał w sztuce ten ciągły Galileusz w życiu, mistrz, który pozbawił aniołów skrzydeł a świętych aureoli.

Julian Stryjkowski



Fragment „Sądu Ostatecznego" (św. Bartłomiej)

ARTUR SANDAUER

„KWIATY POLSKIE"

Córka rosyjskiego oficera i Polki, Aniela, wychowuje się — po śmierci obojga rodziców — pod okiem dziadka Dziewierskiego, poczciwca o sumiastym wąsie, późniejszego legionisty-piłsudczyka; lato spędza na wsi, zimę w Łodzi, w aptece sąsiada Karola Rozpędzikowskiego; ten ostatni — niezbyt pełnowartościowy jako mężczyzna, lecz darzący mimo to rozkwitającą piękność uczuciem zgoła nie ojcowskim — usiłuje wywarem z goździków „sangwaraba" zaradzić niedoborom swej męskości; w roku 1918 przyjmuje Anielę do domu — w zamiarze równie jak u tamtego „wychowawczym" — przemysłowiec i finansista żydowski z Łodzi, birbant Fryderyk Alfred Folblut — oto pobieżna treść „Kwiatów polskich" Juliana Tuwima *). Jądro ich stanowi jednak nie opowiedziana powyżej anegdota; ani też jej prehistoria: dzieje żony Dziewierskiego, a babki Anieli, która, zadurzona niegdyś w kreującym rolę Otella i zabłąkanym do Łodzi aktorze murzyńskim, przekazała w spadku po nim córce oraz wnuczce „wargi z lekka mięsiste", przedmiot półwiekowych podejrzeń starego tygrysa; ani wreszcie szereg historyj równoległych, lecz wplecione w wątek główny wtręty liryczne.

Istotę bowiem powieści poetyckiej — jak ją stworzył Byron, kontynuował Słowacki i Puszkin, a podjął na nowo Tuwim — stanowi to, co najbardziej uboczne: nie temat, lecz dygresje; nie kompozycja, lecz jej naruszenia; nie droga, lecz manowce i uszczknięte na nich mimochodem kwiaty. Wydaje się, jakoby wynalazcy rodzaju, poeci romantyczni stworzyli go po to, aby — pod pozorem jakiejkolwiek fabuły — mieć sposobność do wynurzeń autobiograficznych, zdjąć przed czytelnikiem ostatnią przyłbicę, wprowadzić go do własnego laboratorium, pokazać mu postaci pełne jeszcze autorskich wahań, budowlę nieogołoconą jeszcze z rusztowań, słowem, poemat w trakcie narodzin. Zarówno zainteresowanie dla świeżo odkrytego procesu „stawania się", jak i właściwy romantykom egotyzm złożyły się na tę formę pseudoepicką, gdzie narracja, której nierzeczywistość autor świadomie podkreśla, jest jedynie pretekstem, gdzie — bardziej niźli świat przezeń widziany — zajmuje nas samo widzenie poety. I jeśli epoka nasza odczuwa również potrzebę syntezy epicko-lirycznej, to odmiennej — takiej, gdzie przez odpowiedni dobór faktów połączyłby się — bez pomocy dygresyj i komentarzy — patos dziejowy z osobistym. Wylewność powieści poetyckiej wydaje się dziś — zjawiskiem nieco spóźnionym.

Być może, nie na terenie literatury polskiej. Tu — powieść poetycka bywa wyrazem każdorazowej emigracyjnej nostalgii: jej gawędziarstwo, jej marzeniowość i dygresyjność dość trafnie oddają nierównomierny bieg wspomnień. („Wstają przede mną mary, takie ładne..."). Co więcej pisarz polski za granicą spogląda wciąż jeszcze na siebie samego oczyma tych, którzy pozostali w kraju, widzi siebie błękitniejącego w oddali; słowem, odczuwa własną w stosunku do kraju egzotyczność. W miarę zresztą jak sam poetycznieje dla wyimaginowanej publiczności, kraj w jego oczach — wraz ze swoją przyziemnością i szarzyzną — poetycznieje również; nikt z tak drobiazgową rozkoszą nie opisywał potraw swojskich, jak — niedożywieni zapewne — nasi poeci na emigracji, czynił to Mickiewicz, czyni i Tuwim; z tą tylko — zrozumiałą przy odmienności epok — różnicą, że jeżeli jadłospis Mickiewicza był raczej domowy, to Tuwima — ma charakter wybitnie barowy.

*) *Julian Tuwim.* Kwiaty polskie. Przerywniki rysowała *Olga Siemiaszkowa.* W-wa, „Czytelnik" 1949; str. 305 i 3 nl.

Cała tedy biografia poety — młodość łódzka, pierwsze zabawy i pierwsze — w r. 1905 — przeżycia krzywdy społecznej, debiuty poetyckie i miłosne, wszystko aż po wyjazd do Ameryki — defiluje przed nami, opowiedziane z wzruszającą, wyzbytą jakichkolwiek rezerw, szczerością. Trudno było posunąć się dalej, w ujawnianiu własnych zadr i urazów: od niewielkich zazdrostek chłopca o ładniejszy płaszcz uczniowski do wielkich nienawiści poety, od początkowego kultu dla Piłsudskiego „partyzanta z twarzą nietzscheańską" (str. 257) do późniejszych rozczarowań wobec faszyzmu i antysemityzmu epoki Ozonu.



Okładka projektu Olgi Siemaszkowej

Drobna bowiem burżuazja pochodzenia żydowskiego, tym odmienna od mieszczaństwa polskiego, że pozbawiona właściwych tamtemu tradycyj szlacheckich, usiłowała brak ich nadrobić pewnym, pojętym w obowiązujących wówczas kategoriach, nadpatriotyzmem, swoistą imitacją kulturalną. Stąd Piłsudski np. ze swym sumiastym obliczem, ze swą przeszłością z lekka różową, był dla niej wcieleniem i ideałem polskości; replikę tego typu odnajdziemy w „Kwiatach polskich" w postaci Dziewierskiego, legionisty i piłsudczyka. W swym zapale imitacyjnym warstwa, o której mówimy, przyjęła zresztą — wraz z tradycjami szlacheckimi — także narzucone przez nie wrogie, rasowe spojrzenie na samą siebie. Zamiast — jak to uczynili ci, którzy potrafili walkę swą związać z walką polskiego proletariatu — przeciwstawić się zasadom dyskryminacji narodowościowej, samym podstawom ustroju — wolała ona przyjąć je jako dane i niezmienne, próbując jedynie urządzić się jakoś w tym świecie. Stąd — jako jedna z dróg — marzenie o małżeństwie mieszanym czyli o tzw. „wżenku"; marzenie nie obce i tematyce „Kwiatów polskich". Rzecz charakterystyczna! Wszystkie tzw. udałe związki miłosne w tej powieści mają charakter mieszany: Murzyn ma pierwszeństwo przed Dziewierskim, podobnie jak „brwisty, krwisty i czarny" Folblut przed Rozpędzikowskim. Męskość jest tu zawsze brunatna, pachnąca goździkami i korzeniami („i warg Alfreda smak korzenny"), podczas gdy kobiecość — słowiańska, lilijna i biała. Zarówno ta symbolika kwiatowa, jak i nazwa owego goździkowego eliksiru, którego zażywa na próżno Rozpędzikowski, a którym pachnie naturalnie Murzyn, „sangwaraba" o etymologii nader przejrzystej, bo oznaczającej „krew arabską", wszystko to zdaje się świadczyć, że problematyka „Kwiatów polskich" wynika między innymi z urazów, zrodzonych na skutek dyskryminacji rasowej. Jakkolwiek niesposób mieć pretensji do świetnego poety, gdy mówi o tym, co go żywo obchodzi, to jedyny zarzut, jaki by można mu tu postawić, to, że — wydobywając ponownie na światło dzienne owo zagadnienie — nie uwydatnił jego obecnej nieaktualności, nie podkreślił, że Polska dzisiejsza odrzuciła tę całą problematykę, i nie dojrzał, że jedynym możliwym ustosunkowaniem się do niej, jeśli już chce się o niej pisać, jest nie liryczna identyfikacja, lecz intelektualny, ironiczny dystans.

Czyżbyśmy jednak zapomnieli, że — jak informuje nas notatka „Rio de Janeiro, listopad 1940 — New York, lipiec 1944" — „Kwiaty polskie" powstały w całości na emigracji? Nie; lecz motywacja okolicznościowa nie wystarczy, aby wytłumaczyć dzieło sztuki, które jest przecież wytworem obiektywnym o funkcji społecznej i nie zmienia naszego sposobu przeżywania tekstu. Nie zachowaliśmy już dzisiaj owego mitologizującego, choć pełnego zastrzeżeń, spojrzenia na Piłsudskiego, jakie ma Tuwim. Nie wierzymy, aby zasadniczą tragedią polskiego dyktatora była nieutulona zawiść, że nie Polska, lecz Rosja dokonała u siebie rewolucji socjalistycznej (str. 260); przypuszczamy przeciwnie, że tragedią jego było to, iż rewolucji tej nie udało mu się zdławić. Nie możemy się również zgodzić z Tuwimem, gdy wyklina c a ł y naród niemiecki wraz z jego „Denkerami", wśród których byli przecie — bagatela! — i Hegel, i Marks, i Engels; gdy wspaniałą „Modlitwę o nową Polskę" poprzedza dość wątpliwym stwierdzeniem, że Hitler „gdyby n a w e t był Polakiem... jeszcze by wtedy był łajdakiem, jeszcze by wtedy był wyrodkiem".

Te — dotyczące zresztą tylko pewnych urywków — zastrzeżenia nie umniejszają bynajmniej niepospolitej wartości artystycznej innych. W tej sumie poetyckiej Tuwima, jaką są „Kwiaty polskie", czytelnik i wielbiciel dawnych zbiorów odnajdzie bez trudu echa znanych mu już stamtąd motywów, rekapitulację i udoskonalenie dokonanych niegdyś poetyckich odkryć: w podglądającej własne ciało Anieli odnajdzie reminiscencję „Z rzeki szła wczesna"; w poetyckiej analizie słowa „umarli" replikę przepięknej „Piosenki umarłego"; w opisie Folblutowych mebli, co to

wspominają las dębowy,
zielone wieki wielolistne

podźwięk dawnego:

Przykładam ucho do mebli.
Słyszę szumy tajemne.
Skarżą się dęby, skarżą
[illegible]

odnajdzie dawną obsesję aptek i wywarów aptecznych; odnajdzie wreszcie Tuwima — etymologa i lingwistę...

Ową pasję etymologiczną Tuwima zestawiłem kiedyś z obsesją słowianizmów u Leśmiana („Odrodzenie", nr 27) Niesłusznie! Pozornie analogiczne, zjawiska te — jeśli poddać je ściślejszemu badaniu — okazują swą — zarówno stylistyczną, jak i ideologiczną — odmienność: gdy bowiem Leśmian swym rozrosłym nadmiernymi przed- i przyrostkami oraz zabarwionym ludowo słownictwem imituje pierwotną tężyznę, nawiązując tym samym do ówczesnej chłopomanii, to — daleki od tworzenia fantazyjnych archaizmów i mitów o słowiańskim pierwobycie — Tuwim zmierza przeciwnie ku temu, aby — odnalazłszy suchy, brücknerowski korzeń słowa (por. „Zieleń") — dociec, poprzez jakie perypetie obrósł on obecną mnogością narośli i znaczeń, jak oddalił się od pierwotnego, jednorazowego użytku, jak zogólniał i stał się z imienia własnego — pospolitym; sam nieraz próbuje półżartem imitować indywidualnie ten historyczny proceder mówiąc o „tatrach chmur", „bałtykach zachodu", „Sumatrze szczawiu", „Grecji marchwi" itp. Interesują go zatem zastygłe w dzisiejszym kształcie wyrazu jego dzieje, a poprzez nie — dzieje zbiorowej psychiki. Opisując w jednym z najpiękniejszych urywków poematu mszę, odprawioną przez ks. Komodę, formułuje zresztą poeta wyraźnie — w związku z imieniem Chrystusa — sens swojej etymologicznej pasji:

O czci cudowna! Stać się brzemieniem
O zapomnianej dawno treści!
Być bezpamiętnym przypomnieniem
I bohaterem bez powieści!

. . . .

Bo jedną znam prawdziwą sławę:
Tę doskonałą, znamienitą,
Kiedy CZŁOWIEKA — a tyś
człowiek —
Myśl odda we władanie mitom...

Co zatem interesuje Tuwima, to nie mit, a sam proces mityzacji, powstawanie kolektywnych wyobrażeń. Dwakroć — w ciągu „Kwiatów polskich" — asystujemy przy owych narodzinach mitu: raz — gdy w opisie mszy poeta odkrywa pod mszalnym rytuałem zmitologizowaną historię dokonanego niegdyś w Judei politycznego morderstwa; drugi — gdy ukazuje nam czeredę smyków łódzkich, którzy — pod wodzą Kazika Mergla, uzbrojonego w drewnianą szablę i w kask z gazety, gdzie widnieje napis „Warszawa padła" — zapatrzeni w wieczorne niebo, w stronę Warszawy snują swe kolektywne marzenie o królu Janie Dobrym i o stworzonym przezeń raju chłopięcej samowoli. W obu wypadkach nosicielem owej mityzacji jest słowo: słowo „Chrystus", słowo „Warszawa". Nie zatem — jak u młodopolskiego poety — indywidualne marzenie o słowiańskim pierwobycie, ale zainteresowanie dla procesu mityzacji zrodziło pasję słowotwórczą Tuwima. Słowo jest dlań mostem przerzuconym między historycznym faktem a późniejszym o nim wyobrażeniem, między przedmiotem konkretnym a ogólnikiem; jest narzędziem i rezerwuarem kolektywnych wyobrażeń. Toteż w słowie — bardziej niż jego sens aktualny — pociąga go jego siła potencjalna, zawarta w nim mnogość znaczeń i skojarzeń. Jak skąpiec ponad wydawanie ceni samą możliwość wydawania, tak poeta woli zawartą w słowie możliwość wyobrażania od wyobrażeń samych. Esencja i aptekarski wywar z zasuszonych marzeń, ów skrót polskości, jakim jest polskie słowo, był ładunkiem dość lekkim, aby — przeniesiony za ocean — mógł przy pierwszej korzystnej podniecie rozpowić się w poemat, podobnie jak z przeniesionych za morze zasuszonych nasion rozkwitają — za lada życzliwym podmuchem aury — polskie kwiaty.

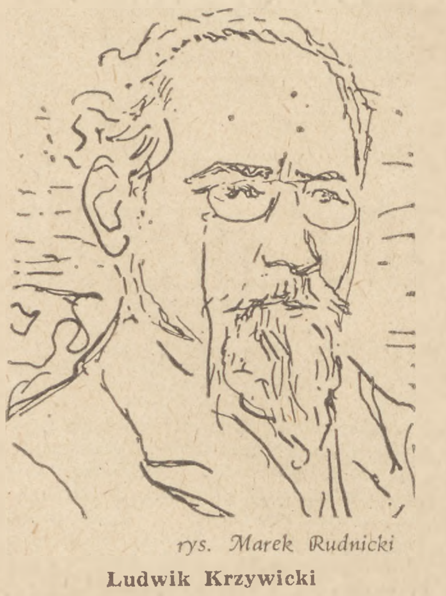
Artur Sandauer

W związku z zainteresowaniem, jakie wywołał poemat Tuwima, redakcja zamieści w najbliższych numerach jeszcze jedno omówienie „Kwiatów polskich".

IRENA KRZYWICKA

TRZY PISMA

Wsypa „Proletariatu" w r. 1882, a przed tym aresztowania masowe w latach 1879—1880, były ciężkim ciosem dla polskiej inteligencji socjalistycznej. Zdziesiątkowana i rozbita nie miała się gdzie skupić i wypracować dalszego planu działania. Nie miała też ośrodka który by mógł przyciągnąć nowych zwolenników i stać się kuźnią nowych myśli. Straszliwe wyroki zniechęciły wielu do działalności konspiracyjnej. Ludzie pióra, zarówno socjaliści, jak tzw. postępowcy, zapragnęli możliwości wypowiadania się, trybuny, z której mogliby dzielić się myślami ze społeczeństwem. Słowem, zapragnęli własnego pisma. Zresztą niektóre hasła „Proletariatu" nie odpowiadały tej inteligencji, która choć uważała się najczęściej za socjalistyczną, lękała się rewolucyjnej konsekwencji socjalizmu i nie umiała przemyśleć go do końca. Tak np. nie podobało się tym rzekomo „czerwonym" klasowe stanowisko „Proletariatu" i zasada międzynarodowej solidarności robotniczej. Bagatela! Nic dziwnego, że ów skastrowany „socjalizm" zaprowadził później tylu ludzi prostą drogą do renegactwa. Ale na razie panowała idylla na gruncie niesprecyzowanej frazeologii. Toteż, kiedy zjawił się na terenie Warszawy człowiek z inicjatywą i darem organizacyjnym, potrafił pociągnąć za sobą ludzi i utworzyć z nich pewien zespół — bardzo zresztą niejednolity.



rys. Marek Rudnicki

Ludwik Krzywicki

Był to Aleksander Więckowski, jeden z przywódców młodzieży nie tylko polskiej, ale i rosyjskiej (w Petersburgu) — był bowiem czynnym członkiem organizacji „Ziemlia i Wola". Odbył on zesłanie syberyjskie i po powrocie do Warszawy, wraz z innym ekszesłańcem, aresztowanym w 1878 r. Zygmuntem Heryngiem, począł się krzątać wśród inteligencji warszawskiej: literatów i tak bardzo nielicznych wówczas naukowców; potrafił ich połączyć w dość zwartą, na pewien czas, grupę. Należeli do niej ludzie tej miary, co Dygasiński, Nałkowski, Bohusz (I. K. Potocki), Kotarbiński, dr. Nussbaum. Grupę tę, jak twierdził Ludwik Krzywicki, łączył nade wszystko... negatywny stosunek do dwóch wymienionych wyżej zasad „Proletariatu" — klasowości i międzynarodowości. To było jasne, natomiast program pozytywny był bardziej mglisty.

Myśl o założeniu własnego pisma spodobała się literatom, nade wszystko tym, którzy, zatrudnieni w „Prawdzie", niezbyt dobrze się czuli pod przytłaczającym wpływem Świętochowskiego. Potrzeba żartu, dowcipu, pewnego sceptycyzmu, skłonność do niewymuszonej rozmowy i cygańskiego sposobu bycia, nie do pomyślenia w namaszczonej obecności proroka pozytywizmu polskiego, sprzyjała łączeniu się tych ludzi i wytworzeniu własnego ośrodka pracy. Ci dowcipni i weseli ludzie, lubiący dyskutować bez końca, nie cierpiący pruderii, chętnie przesiadujący w knajpach, choć bynajmniej nie pijacy, wytwarzali wokół siebie atmosferę intensywnej wymiany myśli i swobody obcowania, kontrastującą szczęśliwie z nadętą atmosferą mieszczańskich salonów.

GŁOS

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNO-POLITYCZNY

Pismo, własne pismo było marzeniem wszystkich. Tylko skąd wziąć fundusze. Zebrani byli wszyscy goli, co było regułą wśród polskiej inteligencji. Wówczas zjawił się mąż opatrznościowy, finansowo bardzo wszechstronny. Dość powiedzieć, że ten Władysław Kiersz był urzędnikiem Banku Państwa, właścicielem sklepu kolonialnego, mydlarni i dwóch zakładów fotograficznych. Przy takim rozmachu drobiazgiem było dlań założenie jeszcze własnego pisma. Kupił więc już istniejące „Figaro" i zmienił jego nazwę na „Głos".

W prospekcie nowego pisma ukazało się wiele nazwisk, autorów, których ani jeden utwór nie pojawił się później w ciągu istnienia pisma. Chodziło może o urzeczywistnienie ideału eklektyzmu, który by połączył na jednym terenie wszystkie znane podówczas nazwiska, lub może o zakonspirowanie w powodzi osób prawomyślnych innych mniej lub więcej wobec policji carskiej skompromitowanych. Filarami „Głosu" stali się nade wszystko Popławski i Bohusz z „Prawdy". Obecność paru osób „czerwonych" sprawiła, że radykalna inteligencja uznała pismo za swoje. Zwłaszcza, iż w prospekcie deklinowano słowo LUD przez wszystkie przypadki, mając na myśli nade wszystko chłopów. Ta mglistość ideologiczna i nastawienie „ludowcowe" kazały niedobitkom „Proletariatu" ustosunkować się nieufnie do „Głosu". Nieufność ta okazała się słuszna, jak tego dowiódł dalszy rozwój pisma.

Podobne uczucia, ale z innych powodów żywiły w stosunku do „Głosu" inne odłamy społeczeństwa. Dla ziemiaństwa jego zainteresowanie chłopstwem pachniało zbytnim radykalizmem. Usiłowano insynuować ze sfer obszarniczych, że pismo jest organem tzw. „komisarzy ziemskich", postawionych przez rząd carski dla rzekomego godzenia zatargów między wsią a dworem. Ten niepiękny zarzut był oczywiście najzupełniej fałszywy —współpracownicy „Głosu" nie byli na niczyim żołdzie: Do chóru napastników przyłączył się niespodzianie Świętochowski upatrujący w nowym piśmie niebezpiecznego konkurenta dla swojej „Prawdy". Pismo było atakowane z wszystkich stron, co zresztą nie zmniejszało jego popularności wśród czytelników, gdyż było żywe, ruchliwe i, jak na owe czasy, najradykalniejsze wśród istniejących czasopism.

Tymczasem spadł grom z jasnego nieba. Wydawca, Kiersz, okazał się zwykłym spekulantem i oszustem. Okradł bank, w którym pracował, pozarywał ludzi i nie zapomniał o chudej kasie „Głosu". Z dnia na dzień pismo znalazło się nie tylko bez środków, ale z przerastającymi jego możliwości długami. Krzywicki, który nie czuł sympatii do Świętochowskiego, podkreśla, iż „herold prawdy" nie omieszkał w tej trudnej dla kolegów sytuacji umieścić w swoim piśmie złośliwej wzmianki. „Głosowicze", jak ich nazywano, wyszli z tej całej sprawy z honorem. Nie uchylili się od spłacania zobowiązań i w parę tygodni później nabyli pismo w drodze przetargu, na imię I. K. Potockiego (Mariana Bohusza). Tego rodzaju kupno było aktem niemal szaleńczym ze strony współpracowników, gdyż żyli oni wyłącznie prawie z honorariów autorskich a pismo było deficytowe. W najgorszym położeniu znalazł się redaktor, który stawał się niewolnikiem pisma, gdyż wszystkie prace spadły na niego, i Popławski; dzięki swym radykalnym, jaskrawo wyrażonym przekonaniom nie mógł liczyć na współpracę w jakimkolwiek innym piśmie, a miał rodzinę na utrzymaniu. Wobec tego pozostali współpracownicy zadecydowali, że napływające pieniądze będą szły przede wszystkim na opłacenie tych dwóch ludzi. Reszta zaś zobowiązała się pracować za grosze lub jak Krzywicki — bezpłatnie. Utrzymanie placówki głoszącej myśl postępową i niezależną stawało się sprawą najważniejszą. Ale i tak trzeba było chodzić po „sympatykach" i wyciągać od nich po trochu pieniądze dla podtrzymania bytu pisma.

Owi „sympatycy" odegrali sporą rolę w rozwoju ówczesnej myśli radykalnej i socjalistycznej a nawet w ruchu rewolucyjnym. Byli to przedstawiciele oświeconej burżuazji, wolnych zawodów a nierzadko kapitaliści, którzy lubili się nieszkodliwie pobuntować i poradykalizować. Nie zdawali sobie jak gdyby sprawy, że ruch, którego zaczątki popierali, z czasem stanie się dla nich groźny, albo też uważali tę chwilę za dostatecznie daleką, aby móc kokietować ruch przy pomocy liberalnych gestów. Nie znaczy to że byli nieszczerzy, owszem, wśród sympatyków znajdowały się czasem piękne postaci i zdarzało im się „wpadać" nie gorzej od samych działaczy, ale w wielu wypadkach byli to ludzie zyskujący sobie przy pomocy pieniężnego datku socjalne „zbawienie" na wzór przezornego zbawienia duszy przy pomocy rozdawania jałmużny.

Gest współpracowników „Głosu", którzy podjęli się wypełnienia zobowiązań zaciągniętych przez nieuczciwego wydawcę, ich decyzja pracowania za darmo, byleby utrzymać istnienie pisma, obudziły szacunek Krzywickiego, który mieszkając przymusowo w Płocku spotykał się z nimi rzadko i współpracował dorywczo. Charakterystyczne, że właśnie w biedzie zsolidaryzował się z pismem i, przyjechawszy na parę dni z prowincji, zgłosił się do „Głosu", aby zaproponować swoją współpracę za darmo, jako jedynego honorarium żądając możliwości przenocowania od czasu do czasu w redakcji, na kościstej i wygniecionej otomanie. Taka postawa zyskała Krzywickiemu gorącą przyjaźń „głosowiczów", tym bardziej, iż był to w owym czasie współpracownik niezmiernie atrakcyjny, zapewniający sporą ilość czytelników. I on na pewien czas w tym gronie znalazł bliskich ludzi, a obcowanie z nimi zaliczał do najmilszych chwil życia

Zebrania redakcyjne były niezmiernie interesujące. Brali w nich udział stali i przygodni współpracownicy oraz gwiazdy ukazujące się z rzadka, ale dodające pismu blasku, jak Nałkowski, Krzywicki, Brzeziński, a nawet czytelnicy sympatyzujący z pismem i przybysze z prowincji będący przejazdem w Warszawie. Dyskusja toczyła się czasem godzinami, wśród gęstych kłębów dymu, w skromnym pokoju służącym za redakcję. Była to prawdziwa praca zespołowa, zbiorowo wykuwało się poglądy na różne sprawy, omawiało się plany pisma, jego braki, konieczne artykuły i polemiki, ścierały się różne ideologie. Nie ma wątpliwości, że tego rodzaju atmosfera musiała być płodna i twórcza, zwłaszcza że nie było żadnego kapitalisty i dyktatora, jak w „Przeglądzie Tygodniowym", który by narzucał swoje poglądy czy swoje widzimisię. Sukces wielu najsławniejszych pism polegał często na takim wytworzeniu ośrodka intelektualnego, promieniującego na zewnątrz i posiadającego zdolność przyciągania do siebie ludzi oraz zgrania i zespolenia pewnej grupy, która zbiorowym wysiłkiem, w przyjaznej atmosferze tworzyła jego oblicze. Takie zespoły grawitują zazwyczaj ku jednej lub paru wybitniejszym indywidualnościom, które umieją się same udzielać i rozgrzewać innych. W „Głosie" te role pełnili Więckowski, Popławski i Bohusz, ów „stary nauczyciel" Joasi, któremu Żeromski tak piękne wspomnienie poświęca w „Ludziach bezdomnych". Zresztą ów Bohusz często też bywał kozłem ofiarnym, jeżeli coś w piśmie nie zyskiwało uznania obecnych lub cenzura zbyt dotkliwie przejechała się po tekście. Popławski był napastliwy i dynamiczny, Bohusz — łagodny marzyciel o zwolnionych reakcjach, Popławski trzeźwy i czasem cyniczny, Bohusz — naiwny jak dziecko. Dobroduszny, o przymkniętych oczach, pochylonej postaci, sennym wdzięku, jakoś od niechcenia wywierał duży wpływ na ludzi. Czasem wpadał w irytację i rozpoczynała się ku uciesze reszty kłótnia między szwagrami, bo ci dwaj ludzie byli spowinowaceni. Bohusz nie znosił, kiedy Popławski prowokował zebranych najdziwniejszymi propozycjami, np. aby wystawić w redakcji fotografie złodziei warszawskich. Zresztą i Bohusz miewał swoje żarty. Kiedy np. przyszedł do redakcji wykwintny Jan Karłowicz i zaprezentował się jako demokrata, Bohusz wobec tego poczęstował go rozmyślnie najtańszymi papierosami, które ten krztusząc się ze wstrętu mężnie palił. Bohusz miał przy tym wybitny talent naśladowczy, który sprawiał, że podchwytywał w mig wszystkie śmieszności bywalców „Głosu". Tak uprzyjemniano sobie posiedzenia.

Ale nie trwały one długo. Wewnątrz pisma poczęły zachodzić przemiany. Ludzie, choć połączeni przyjaźnią, ale różniący się ideologicznie, poczęli ciągnąć pismo każdy w swoją stronę. Wieczne tarapaty pieniężne sprawiały, że każdy numer wisiał na włosku. Chaos organizacyjny też robił swoje. Brakowało energicznej jednostki, która by osiodłała dwóch wielomównych szwagrów i przyciszyła hałaśliwą demokrację redakcyjną. Czy to dzięki zasobom pieniężnym, czy dzięki zdecydowanej woli, na czoło zespołu wysunął się wówczas Hłasko i zaprowadził w piśmie ustrój totalitarny, jak to po latach określił Krzywicki, dodając: „On to trzymał straż nad Bohuszem, ażeby na

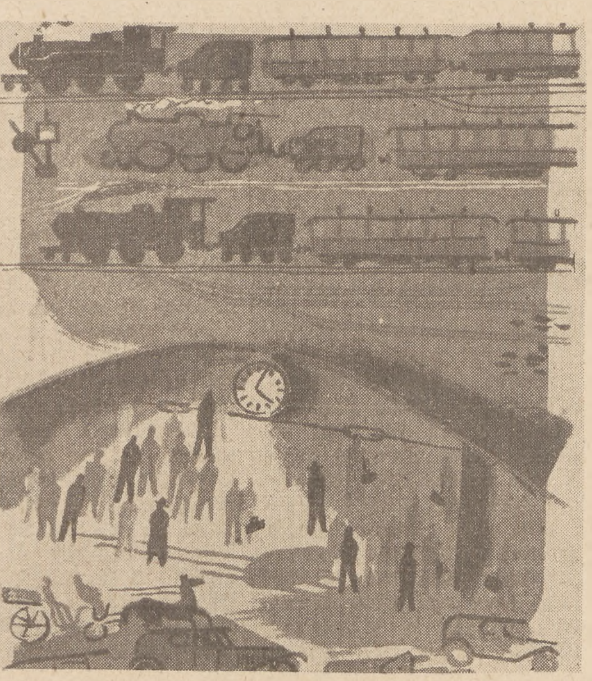
(Dokończenie na stronie siódmej)

SZTUKA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

MARIA PARNOWSKA

Dziecko jako krytyk współczesnej ilustracji

Jest rzeczą powszechnie znaną, że małe dziecko w żywiołowy sposób objawia zainteresowanie tzw. obrazkami. Obrazek przykuwa uwagę, fascynuje jak miniaturowa scenka zapełniona interesującą dla dziecka treścią. Może być podwójnie atrakcyjny wtedy, gdy występuje jako ilustracja tekstu lite-



„Ludzie na głowach mają szyny!..“

rackiego w książkach dla dzieci. Dziecko spragnione obrazków jest zatem jednym z najwdzięczniejszych odbiorców sztuki graficznej. I rzeczywiście w zakresie ilustracji książkowej obrazek stanął na poziomie sztuki. Poważni współcześni graficy polscy zajmują się ilustrowaniem książek dla dzieci.

Artysta nawiązuje z dzieckiem kontakt. I natychmiast powstają pytania. Czy to obcowanie dziecka ze sztuką pozostawić bez interwencji, zakładając, że intuicja podpowie artyście właściwe podejście? Czy raczej docierać do specyficznie dziecięcego sposobu reagowania na piękno, odkrywać mechanizmy przeżyć dziecka i stawiać przed artystą wytyczne określone na podstawie znajomości psychologii dziecka? Artyści uważają wszelkie analizowanie na ogół za zbędne i domagają się tylko dobrej, „prawdziwej“ sztuki dla dziecka. My jednak, psychologowie i pedagodzy stoimy na innym stanowisku: dziecko jak każdy odbiorca sztuki ma swoje potrzeby, upodobania, kryteria, które powinniśmy bezwzględnie pozna

Sprawa nie jest łatwa. Rezultaty badań polskich psychologów w dziedzinie estetyki dziecka świadczą o tym, że dziecko przeżywa piękno w sposób intuicyjny, mało świadomy. Nie potrafi zatem mówić o swoich przeżyciach. Potrafi piękno tworzyć (rysunki, ulepianki itp. wytwory rąk dziecka), jeśli jednak sprowokujemy je do oceny wartości piękna, np. do oceny obrazka, to okaże się, że dziecko kieruje się kryteriami pozaestetycznymi, tzn. bierze pod uwagę nie formalno-estetyczne właściwości obrazu, ale jego treść, temat.

Dobrą metodą okazuje się obserwacja dziecka swobodnie oglądającego obrazki. Wypowiedzi dzieci idą po linii żywej krytyki¹).

Oto garść uwag, jakie wypowiadają dzieci w różnym wieku, oglądając takie książki, „Gaptuś i Kruczek“ S. Zawadzkiej — ilustracje Fr. Themerson, „Podróż po mieście“ Ewy Szelburg-Zarembiny w wydaniu przedwojennym.

Kazio, sześcio i pół letni chłopczyk z przedszkola, oglądając kolejno obrazki z książki „Podróż po mieście“, woła: „Ojej... Czarne wąsy, takie oczy niebieskie... Jakieś miski na głowie! Ojej... jak ręką na tramwaj sięga... Ludzie na paczkę weszli... Na głowach ich tramwaj stoi!...“

„Co to jest? (Rys. 1). Klatka? Etażerka?... Ludzie na głowach mają szyny!... Ojejej! Pan policjant po nim depce... Policjant kulawy. Tu szyję trzeba... Tutaj kasa jest... Kolej mu po głowach... Drut do paczki dotknął. To fura... bez dyszla konie uciekają... Ojej, samolot na wodę spada! Most zerwał się! Wszystko z mostu-... Ojej! Tramwaj z mostu spada! Kolejki w górze jadą, kolejki w górę jadą, samochody do góry nogami jadą, samochód po samochodzie, ludziom na głowach!!“

Nie wszystkie dzieci odznaczają się taką elokwencją, starsze wypowiadają się nieco powściągliwiej: „Czy on do nieba idzie ten rysunek? Tu powinna być rzeka, a nie w górę... Wszystko niedokładnie jakoś zrobili, statek na równym, rzeka jednakowo się faluje („wystylizowane“ fale). Nic nie pokazane przyzwoicie, tylko aby narysować... Taka noga... włosy jak patyki... Tu sucho, a tu woda leci z rynny?“ (Na ilustracji brak wody, która w postaci kałuży powinna byłaby rozlać się pod rynną).

Andrzej, lat 13, oglądając tę samą książkę, stwierdza krótko: „tu jest wszystko tak narysowane jak karykatura... To jest nienaturalne“.

Jak wynika ze złośliwych, „soczystych“ porównań, samorzutna, niesprowokowana krytyka dziecka może mieć nawet charakter zjadliwy. Nie brak w niej ironii, sarkazmu, szyderstwa. Dziecko często szydzi z absurdu, jaki dostrzega na obrazku, choć absurd ten nie leżał w zamiarach grafika. Ostrze krytyki dziecięcej atakuje *formy i kształty, zadające kłam rzeczywistości. Dziecko nie chce tolerować niedociągnięć, braków w konturze, pośpiechu rysunku.* Często nie rozumie przestrzennego układu przedmiotów i mylnie go sobie tłumaczy. Nie rozumie bowiem symbolu graficznego i treść rysunku wyjaśnia konkretnie.

Krytyczne uwagi dzieci wypowiadane samorzutnie przy oglądaniu książek sta-



„No gdzie on usiądzie, no gdzie?..“

ły się punktem wyjścia do rozmów, w których pytano dzieci, czy im się ilustracja podoba. Ilustracje zostały dobrane pod określonym kątem widzenia. Tak więc pierwsze rozmowy dotyczą rysunku z książki „Gaptuś i Kruczek“.

Rys. 2 przedstawia fragment drzewa, na które wspina się chłopiec.

Wojtuś z przedszkola odnosi się niechętnie do rysunku: „No gdzie on usiądzie, no gdzie? Gałązka złamie się, a tu go będzie kłuło, tu trzeba gałązkę grubą“; Kaziowi drzewo nie podoba się takie: „Niedobre drzewo nie r się takie: „Niedobre, bo na ziemi nie stoi“, a ich kolega Ryś twierdzi, że „tak wygląda jakby złamane było... Aby (tylko) kawałek narysowane“...

8-letni Janek mówi, że „drzewo niedociągnięte, za mało gałęzi... jakby ucięte w górze“, a 11-letni Olgierd twierdzi „jabym całe drzewo narysował... Bo widać jakie drzewo jest. Od korzenia bym narysował“

Dziecko pragnie widzieć całość przedmiotu, który je interesuje. Młodsze — nie rozumiejąc, aby mogło być inaczej, usprawiedliwiają ten fakt konkretnymi przyczynami.

Dezaprobata dziecka dotyczy nie tylko przedstawiania części zamiast całości. Dziecko nastawione jest również na obserwację szczegółów obrazu i nie toleruje żadnych braków, negujących w zbyt oczywisty sposób rzeczywistość. Sprzeciw budzą postaci ludzkie, przedstawione sylwetkowo, twarze pozbawione rysów, szczegółów oblicza, ręce bez wyraźnie wyodrębnionych palców. Oto opinie dzieci w różnym wieku, dotyczące tego zagadnienia.

Siedmioletnia Niusia: „Buzie niedobre, bo okrągłe i nie ma wcale oczów, ani nosa... Bo tutaj jakby nie mieli rąk““.

Ośmioletni Janek: „Z palcami to lepiej wygląda, a tak to jakby urżnięte... Ten (człowiek) wyraźniej narysowany, bo widzi... ma oczy, czapkę ma, nogi widać“.

Anna (lat szesnaście): „Wolałabym, aby było oko, usta i cała twarz, ręce



„Jedną stronę okna wziął, przełamał...

z palcami... (Dlaczego?). Bo ładniej, ładniej się rysunek uwydatnia“.

Obrazek budzi w dziecku żywe refleksje. Dziecko w widoczny sposób chce zrozumieć obrazek, opanować umysłowo jego treść. Intencje malarza tłumaczy niejednokrotnie po swojemu, wykazując konkretne powody, dla których malarz musiał postąpić tak a nie inaczej. Interpretacja dziecka może być najzupełniej mylna właśnie dlatego, że dziecko przypisuje szczegółom obrazka znaczenie zupełnie inne, niż malarz, autor.

Oto siedmioletnia Niusia z przedszkola ogląda rys. 3 przedstawiający chłopczyka przy oknie. Okno na obrazku — to fragment ramy okiennej. Dziecko patrzy z widocznym smutkiem na obrazek, mówiąc: „A tu chłopczyk jedną stronę okna wziął, przełamał, stłukł szybę...“

Dla dzieci młodszych podobnie niezrozumiała jest ilustracja przedstawiająca miasto w książce. „Podróż po mieście“. Przedmiotem niezrozumienia dziecka są cienie towarzyszące domom. Dzieci z przedszkola tłumaczą je następująco:

Kazio: „Paliło się i dlatego tak czarno... Dym leci skądś. A to farbą tak pomalowali... może ktoś umarł i czarną żałobę zrobił?...“

Jasia: „A to jest jakaś ściana pomalowana, czy coś... To jest także... w smole się umazało... Dzieci w smole umazali...“.

Niezrozumienie obrazka wynika często z tego, że dziecko nie jest zdolne wytłumaczyć sobie symbolu, jakim posługuje się grafik. Taki rysunek jest po prostu za trudny dla dziecka, które mimo to nie rezygnuje z chęci tłumaczenia ilustracji. Oczywicie błędnie.

Sprzeciw u dziecka budzą także takie ilustracje, w których plama barwna nie wypełnia ściśle płaszczyzny, ale jest luźno rozmieszczona wewnątrz konturu.

Rys. 4 przedstawia domek o barwie dachu zaznaczonej przy pomocy okrągławej plamy. Oto kilka wypowiedzi dzieci dotyczących tej ilustracji:

Irek (sześć lat i siedem mies.): „tutaj cały bym pomalował dach)... I tu wyciągnąłbym i tu...“

Siedmioletni Ryś: „Jabym takiej plamy nie zrobił, bo tak jakby burak tam był włożony...

Biały dom — no to cały biały jabym zrobił, a nie wiem, co tam robili... pewno odnawiają na białym tle...“

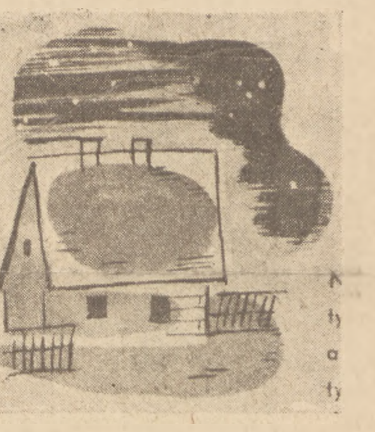
W jakiej mierze kierować się opinią dziecka, o ile obowiązuje ona artystę — to pierwsze pytanie, jakie się nasuwa w związku z wypowiedziami dzieci. Czy ilustrator powinien pójść po linii pragnień dziecka i rysować same „dokończone drzewa, okręty“ i „takie domy jak są naprawdę?“ Takie stanowisko byłoby oczywistym absurdem. Z krytyki dziecka nie należy wyciągać wniosków dosłownych. Trzeba się liczyć w pewnej mierze z czynnikiem przesady, a jeszcze bardziej z faktem, że dzieci badane pochodziły ze środowiska, w którym kultura malarska zupełnie nie była pielęgnowana. Dziecko bezwzględnie zdolne jest dostrzec piękno obrazka, poddać się jego urokowi i choć zdarza się to nieczęsto — sformułować pozytywny sąd o jego pięknie.

Do jakich wniosków doprowadzają nas negatywne opinie dzieci?

Krytyka dziecka to jakby „krzywe zwierciadło“, w którym zjawiska zaostrzają się i nabierają wyrazistości. To zwierciadło mówi nam, że sprawą niesłychanie doniosłą u dziecka jest *chęć zrozumienia obrazka.* Dziecko pragnie zrozumieć obrazek, dąży do tego w sposób uporczywy, tworzy najzupełniej błędne skojarzenia i fałszywe tłumaczenia, jeśli artysta utrudnia mu te zadania. Zafałszowania wyobraźni dziecięcej każdy artysta z pewnością chciałby uniknąć. Obrazek powinien być zatem skomponowany na miarę zrozumienia dziecka, jego forma i treść nie może być dla dziecka zbyt trudna. Obrazek nie może budzić, o co niesłychanie łatwo, drwiny, ironii, sprzeciwu dziecka.

Dziecko, jako istota ciekawa, rozwijająca się, rozbudzona umysłowo — w obrazku szuka treści umysłowych. Dąży do intelektualnego opanowania wrażeń, które porządkuje prawidłowo lub fałszywie, zależnie od tego, w jakiej formie poda je dziecku artysta. Oczywiście posługiwanie się daleko idącymi symbolami, abstrakcyjne ujęcie tworzywa graficznego nie natrafi na zrozumienie dziecka, które przede wszystkim tłumaczy sobie obrazek w płaszczyźnie konkretnej rzeczywistości.

Z powyższych uwag nie wynika, aby intelektualne podejście dziecka do obrazka było podejściem wyłącznym. Dziecko jest istotą wrażliwą uczuciowo. Chłonie piękno obrazka, choć nie zupełnie jeszcze w tej chwili wiemy, w jaki sposób. Być może przyzwycza-



„Jabym takiej plamy nie zrobił“

jając dziecko do prawdziwej sztuki osiągniemy to, że sąd dziecka o pięknie będzie się wyrażał w kategoriach bardziej estetycznych. Możemy tego w każdym bądź razie oczekiwać od dzieci starszych, powyżej wieku przedszkolnego.

Zagadnienie ilustracji, obrazka, może być zatem rozpatrywane z punktu widzenia wieku, dojrzałości dziecka. Doświadczenia w zakresie wychowania estetycznego powinny dostarczać wniosków, dotyczących tego, w jakim wieku, jakie ilustracje, obrazki są dzieciom potrzebne.

Druga sprawa zasadnicza, która wypływa jako wniosek z krytycznych wypowiedzi dzieci — *to potrzeba ciągłego odwoływania się do rzeczywistości.* Brak zgodności z rzeczywistością jest argumentem z punktu widzenia dziecka miażdżącym. „Takich nosów nie ma naprawdę“, „to wszystko nienaturalne“ — te i tym podobne argumenty świadczą o tym, że dziecko szuka w obrazkach odbicia rzeczywistości, szczegółów zgodnych z doświadczeniem. Słowem *szuka prawdy życiowej, odczuwa potrzebę realizmu.* Nasza współczesna grafika dla dzieci idzie natomiast zbyt jednostronnie po linii stylizacji, dekoracyjności, groteski. Żart, igraszka graficzna, absurd, karykatura rozwinęły się jako przeważające rodzaje ilustracji dla dzieci. Jako czynniki humoru groteska, absurd, bez wątpienia odgrywają dużą rolę w życiu dziecka. (Podatność dziecka na drwinę, wrażliwość na humor, czy ironię podkreślały w oczywisty sposób opinie dzieci przytoczone powyżej). Nowoczesny obrazek, ilustracje w książce, rozwijają jednak w dziecku tę postawę zbyt jednostronnie. Nie zapominajmy, że sztukę winniśmy traktować jako jeden ze środków *obudzenia poważnego stosunku do życia i spraw toczących się dokoła.*

W krytyce, w opinii dziecka znajduje się odpowiedź na pytanie, które postawione zostało wyżej: twórca nie obniżając poziomu swojej sztuki, powinien w jak najszerszej mierze uwzględnić „zamówienie“ dziecka, które w świetle toczących się współcześnie dyskusji nad społeczną rolą artysty, nie jest niczym innym, jak jednym z „zamówień społecznych“.

Maria Parnowska

¹) Przykłady wypowiedzi dzieci zaczerpnięte zostały z przedwojennego materiału, zebranego w Zakładzie Psychologii Wychowawczej Uniwersytetu Warszawskiego, w ramach konwersatorium, poświęconego zagadnieniu ilustracji.

JÓZEF MROSZCZAK

O CZESKICH ILUSTRACJACH KSIĄŻEK DLA DZIECI

Grafika ilustracyjna jest niewątpliwie jedną z ważnych dziedzin plastyki, niektóre ilustracje książkowe, jak np. A. Marczyńskiego do „Porwania w Tiutiurlistanie“, Uniechowskiego do „Kandyda“, Olgi Siemaszkowej czy Eryka i Hanny Lipińskich do książek dziecinnych, są małymi dziełkami sztuki. Ilustracja jest jednak, ze względu na swoje zadanie, specjalnym rodzajem sztuki. Zadaniem ilustracji jest wywołanie w umyśle czytelnika wizji plastycznej fragmentu tekstu. Prof. Stefan Szuman porównuje pracę ilustratora do pracy inscenizatora i reżysera sztuki teatralnej, który konkretyzuje tekst przemieniając go w artystyczne widowisko plastyczne.

Wydaje mi się, że klasyfikacja wartości ilustracji zależna będzie od czterech momentów: od poziomu artystycznego, od wyboru przedmiotu ilustracji typowych dla danej książki fragmentów, od sharmonizowania jej z duchem i atmosferą książki oraz od dostosowania ilustracji do typograficznej całości książki, a więc do jej formatu, czcionki i oprawy graficznej. Rzecz to nie łatwa zwłaszcza, że artysta projektujący oprawę graficzną jest zawsze skrępowany ograniczeniami natury technicznej i formalnej. Ścisła współpraca z autorem i wydawcą, stawiającym ilustratorowi szereg wymagań, z których ten musi jak najumiejętniej wybrnąć, czyni z grafika współtwórcę książki, zwłaszcza, jeśli chodzi o książki dla dzieci, gdzie najczęściej ilustracja zajmuje więcej miejsca, niż sam tekst. Musi ona kształtować wyobraźnię plastyczną dziecka i kształcić jego smak estetyczny. Zrozumieli to Czesi, ich książka dla dzieci jest niezwykle starannie wydana. Przypisać to należy lepiej rozbudowanemu przemysłowi poligraficznemu i mniejszym zniszczeniom wojennym tego przemysłu.

W czeskiej ilustracji dziecięcej zauważyć można trzy równoległe kierunki: jeden, to typ ilustracji oparty o wzory francuskie, drugi o sztukę rodzimą i wreszcie trzeci, czerpiący ze wzorów niemieckich „Maerchen“.

Najwybitniejszym i najpopularniejszym dziś ilustratorem książki dziecinnej jest Jiri Trnka, twórca doskonałych filmów rysunkowych. Stworzył on indywidualny typ rysunku o charakterze wybitnie baśniowym, przy pomocy prostych środków plastycznych. U wielu innych czeskich ilustratorów wyczuwa się jego wpływy. Kveta Hnilickova zdradza pewne tendencje do karykatury, zresztą zabawnej. Jej ilustracje do książek, zwłaszcza młodzieżowych, cechuje prosty, bezpośredni ruch. Rysunki Haliny Mazepowej wywodzą się z barwnej morawskiej sztuki ludowej. Osiągnięcia czeskich grafików w dziedzinie ilustracji dziecięcej zasługują bezsprzecznie na uwagę, najciekawszym talentem Trnki zajmiemy się szerzej w osobnym artykule.

Józef Mroszczak



Ilustracja Jirzi Trnka



Ilustracja Jirzi Trnka



Ilustracja Haliny Mazepowej



Ilustracja Haliny Mazepowej

TEATR · TEATR · TEATR · TEATR · TEATR · TEATR · TEATR · TEATR

BOGDAN BUTRYŃCZUK

„Wrogowie" Maksyma Gorkiego

„Wrogowie" Gorkiego to jedna z najciekawszych i najambitniejszych pozycji w dotychczasowym układzie repertuarowym Państwowego Teatru Polskiego i dlatego nie wystarczy tu wypełnić komentarzem tych wszystkich luk, które od drugiego aktu dość często powstawały między scenami, osłabiając wymowę i zwartość sztuki, nie wystarczy wyjaśnić symbolikę żywego obrazu, poprzedzającego końcowe opuszczenie kurtyny i „odbrązowić" szczególnie dowcipnie zagraną postać emerytowanego generała Pieczeniegowa. Ewentualne sprostowanie skrzywień ciążących nad obrazem inscenizacyjnym i w większym lub mniejszym stopniu zniekształcających ideowy i artystyczny charakter sztuki nie może w tym wypadku odbywać się wyłącznie w kręgu zagadnień formalnych. „Wrogowie" nasuwają takie bogactwo problemów ideowo-artystycznych, aktualnych u nas obecnie, że najwłaściwszą drogą, prowadzącą do ich wydobycia i zademonstrowania na żywym przykładzie omawianego przedstawienia będzie „droga autora". Najpierw trzeba dotrzeć do Gorkiego, a więc cofnąć się do okresu, na który wypada początek rozwoju jego twórczości.

Dziewięćdziesiąte lata ubiegłego wieku otworzyły, jak wiadomo, nowy okres ruchów wolnościowych w Europie. W Rosji na arenę walki społecznej wstąpiła nowa, rosnąca z dniem każdym siła — proletariat przemysłowy, który niesłychanie szybko przyswoił sobie marksistowską teorię rewolucyjną i dzięki niej stał się siłą decydującą. W 1895 r. powstał pod kierownictwem Lenina „Związek Walki o Wyzwolenie Klasy Robotniczej", prowadzący masową akcję agitacyjną, uświadamiającą. Nagły wzrost liczby strajkujących jest jej najwymowniejszym wyrazem. Ale na strajkach się nie kończy. Prawa rozwoju dyktują taktykę i zmieniają formy walki klasowej. Zaczyna już dochodzić do zbrojnych starć robotników z wojskiem i policją. Nastroje rewolucyjne coraz bardziej przenikają do szeregów armii i floty. Wreszcie następuje wybuch — rok 1905. Proletariat stał się już siłą świadomą, która może zmienić stary porządek społeczny i sięgnąć po władzę.

Na tle owych historycznych konfliktów, ścierania się nowych, rosnących sił ze starymi, w decydującym okresie walki narodu rosyjskiego o wolność, wyrosła genialna, nowatorska twórczość Gorkiego. Na ich tle zarysowuje się problematyka „Wrogów". Jeśli więc tematem sztuki jest walka proletariatu z burżuazią, to szukanie dróg najskuteczniejszego jej prowadzenia jest kluczowym motywem fabuły. „Wrogowie" nie budzą pod tym względem najmniejszej wątpliwości: strajk jako zorganizowana forma protestu przeciw wyzyskowi zostaje złamany niepotrzebnym, wyraźnie przez autora potępionym zamachem. Trzeci akt jest już zapowiedzią rewolucji: spontanicznej w sile wybuchu ale przygotowanej i zorganizowanej; stąd pewność zwycięstwa. „Nas nie wyrzucisz — mówi w jednej z końcowych scen Lewszyn — dość już wyrzucaliście. Teraześmy rozgorzeli sami — nie ugasisz! Nie ugasicie nas żadnym postrachem, nie ugasicie!"

Czy przedstawienie wydobyło ze sztuki ten właśnie nurt? Nie, na pierwszy plan wysunięty został spór o taktykę postępowania z robotnikami w obozie fabrykantów. Wydaje mi się, że nad takim właśnie ujęciem zaciążyły dwie rzeczy: niewłaściwa obsada i konwencjonalne ramy inscenizacyjne, w których tak doświadczony reżyser jak *Karol Borowski* na pewno zmieściłby doskonale Gogola, Ostrowskiego i Czechowa... ale nie potrafił tego uczynić z Gorkim. Gorki jakoś się w nich „ukameralnił" i „odplastycznił", jakby całą siłę swego monumentalnego wyrazu ukrył w dialogach, zagubionych w zbyt obszernej płaszczyźnie scenicznej.

W pewnym miejscu Gorki każe aktorce Tatianie powiedzieć kilka zdań, które stanowią „wyznanie wiary artystycznej" nadchodzącej epoki: „Chcę rzucać ludziom słowa pełne siły, namiętności, słowa ostre, płomienne — lecz takich słów nie ma!

Rzucam ludziom słowa cudowne pięknością kwiatów, pełne radości, nadziei, miłości.

Ale słów żywych nie mam!

Pragnę życia, w którym sztuka byłaby zawsze niezbędna — dla wszystkich. Żebym nie była zbyteczna".

(Należy przy tym zauważyć, że zbyteczność Tatiany i jej rozpijaczonego męża, Jakuba Bardina jest innego gatunku niż szkodliwa, całkowita bezużyteczność generała Pieczeniegowa).

Gdy Gorki pisał te słowa, literatura rosyjska przeżywała równie bogaty jak skomplikowany okres swego rozwoju: z jednej strony kontynuacja tradycyjnego realizmu krytycznego; z drugiej — znajdujące wyraz przede wszystkim w symbolizmie — bardzo silne tendencje antyrealistyczne. Gorki reprezentował literaturę, która szukała drogi do człowieka, skupiającego w sobie najwartościowsze znamiona czasu i charakteru narodowego — w tym wypadku miał to być bojownik o socjalistyczny świat, łączący w swoim obrazie literackim elementy realizmu i romantyzmu. Jesteśmy więc u kolebki stylu artystycznego — nazwanego później realizmem socjalistycznym — i jego pozytywnego bohatera.

Nie tylko w pierwszym okresie twórczości Gorkiego można odnaleźć „ślad klasyków": Puszkina, Lermontowa, Gogola. Czyż Riabcow z „Wrogów", poświęcający się dla towarzysza chłopak, nie przypomina charakterystycznego dla literatury rosyjskiej XIX w. i wcześniejszych dzieł Gorkiego człowieka-ofiary? Prawdę mówiąc, na scenie Teatru Polskiego przypominał może za bardzo, gdyż Riabcow nie cierpi już przecież według recepty tołstojowskiej; zna prawdziwego sprawcę krzywdy, która wywołała konieczność ofiary. Natomiast w postaci Sincowa czy Grekowa można rzeczywiście znaleźć pewne pierwiastki romantycznego marzenia o bohaterze, który sam pokona przeszkody na drodze człowieka ku szczęściu. W 1905 r., gdy obudziły się drzemiące siły narodu, który przygotowywał się do decydującej bitwy, to romantyczne marzenie przybrało inny, pełniejszy charakter: zyskało rewolucyjną treść.

Spójrzmy jednak na grupę robotników z „Wrogów" dokładnie. Widzimy wśród nich zawodowego rewolucjonistę Sincowa, młodego, uświadomionego, przypominającego trochę Pawła Własowa z „Matki", uświadomionego robotnika Grekowa, filozofującego staruszka Lewszyna, który radzi „zniszczyć kopiejkę... Schować ją trzeba. Gdy jej nie będzie — nie będzie powodu ucisku i wrogości". Cóż tych ludzi wyróżnia, cóż mogą oni przeciwstawić Bardinom, Skrobotowom i policji? Tajemnicę nowej prawdy, którą nazywają socjalizmem. Prawda ta daje im ogromną siłę moralną, która zmienia ich w bohaterów posiadających wiele wspólnego z romantycznym obrazem bojownika, ale — i tu przede wszystkim było nowatorstwo Gorkiego jako reprezentanta nowej epoki — o wiele bogatszych, bo znajdujących nie tylko w sobie, ale i w życiu moc, dzięki której można obalić niesprawiedliwy porządek społeczny.

Gorki zaliczał dramat do najtrudniejszych gatunków literackich. „...Sztuka wymaga, aby każda z występujących w niej osób charakteryzowała się samodzielnie słowem i czynem, bez wskazówek ze strony autora... Dramaturg posługuje się tylko dialogiem... dramat — mówił Gorki — wymaga ruchu, aktywności bohaterów, silnych wzruszeń, szybkości przeżyć, lapidarności i jasności słowa". Wszystkie te zasady teoretyczne realizował w twórczości dramatycznej. Przyczyniła się do tego ścisła współpraca z MCHAT i jego kierownikami Stanisławskim i Niemirowiczem-Danczenką, który wspomina, że „zadaniem aktorów było skłonić Gorkiego do napisania sztuki, zarazić go naszymi marzeniami o nowym teatrze". Dlatego objaśnienia autora są skąpe, a główne wskazówki, dotyczące konstrukcji, charakterystyki i motywacji zawarte są w tekście.

„Ja, aktorka — mówi Tatiana do Mikołaja — człowiek zimny, który zawsze pragnie grać dobrą rolę. Pan również chce grać dobrą rolę, będąc również istotą bezduszną. Proszę powiedzieć, chce pan zostać prokuratorem, co?" Tatiana na każdym kroku demaskuje obłudę i fałsz przedstawicieli swojej klasy. Po prostu w jej obecności najpełniej występuje rozkład rodziny (reprezentującej klasę), do której ją przyjęto, ale z którą łączy ją niewiele. Ona nadaje właściwą wagę konfliktom pozornie pierwszoplanowym, ona i Mikołaj skupiają wszystkie nici sporu Bardinów i Skrobotowów o metodę postępowania z robotnikami. Nie trzeba chyba dodawać, że „bezduszność" nie jest ich jedyną cechą, oboje noszą w sobie całą gamę niewyżytych pragnień.

Tatiana: *Wasze życie wydaje mi się amatorskim przedstawieniem. Role źle obsadzone, talentów brak, wszyscy kiepsko grają... Sztuki niesposób zrozumieć...*

Mikołaj: *W tym jest trochę prawdy. I wszyscy skarżą się — ach, co za nudna sztuka.*

Tatiana: *Tak, psujemy sztukę. Wydaje mi się, że to zaczynają rozumieć statyści i ludzie za kulisami... Pewnego dnia wygonią nas ze sceny.*

Rozmowy tej nie można brać zbyt dosłownie, a jednak trudno mi było chwilami oprzeć się wrażeniu, że część zespołu poważnie zasugerowała się przytoczonym dialogiem, traktując go jako swego rodzaju nakaz w stosunku do siebie. „Wrogom" dano bardzo dobrą obsadę aktorską, sztukę potraktowano ze starannością i pietyzmem, ale pomyłek było sporo. Zrodziły się z błędu bardziej zasadniczego. Jeśli pisałem tyle o prawdziwym konflikcie sztuki, jakim jest rewolucyjna walka robotników, czyniłem to dlatego, ponieważ wydał mi się on zatarty, przygaszony pomocniczą — moim zdaniem — problematyką rodzinnego sporu Bardinów i Skrobotowów. Postaci robotników nie przekonywały o reprezentowanych racjach, nie było w nich narastania dynamiki rewolucyjnej. Z upozowanego teatralnie tłumu wysunęła się jedynie pełna wewnętrznej ekspresji, wystudiowana do szczegółów postać Lewszyna, w interpretacji *Władysława Godika*. A gdzie Sincow, Grekow, Jagodin, Riabcow, Akimow? Oni powinni reprezentować siłę i zwycięstwo rewolucji, role te powinni grać najwybitniejsi aktorzy teatru. Przez wysunięcie się Godika, wydobywającego efekty roli raczej oszczędnością środków aktorskich, niż ich bogatą różnorodnością, na pierwszy plan spośród grupy robotników, przesunął się również ciężar przedstawienia w kierunku zagadnień „pałacowych". Ostatnia scena, w której reżyser z całkiem niezrozumiałych powodów kazał Nadii iść do więzienia razem z robotnikami (małowniczość układu sytuacyjnego nic jeszcze nie tłumaczy) jeszcze bardziej podkreśliła to przesunięcie. W rezultacie odnosi się wrażenie, że nie prawa historycznego rozwoju, ale sama burżuazja wydała na siebie skazujący wyrok. Przyznaję, że w takim ujęciu inscenizacyjnym i ustawieniu roli Nadii przez *Elżbietę Barszczewską* na czystym, ale od początku do końca jednakowym tonie nieobliczalnej porywczości i histerii, można znaleźć pewną konsekwencję. Więcej, w takim ujęciu przejście to jest zupełnie zrozumiałe, tym bardziej, że i tak nikt nie wierzy, aby Bardinowie mogli dopuścić do jej aresztowania. Ale w takim razie, po co robić coś, w co i tak nikt nie uwierzy? Ostatni wybuch Nadii nie jest — moim zdaniem — tylko histerycznym wybuchem: „Posłuchajcie... — zwraca się do Jakimowa i swojej rodziny — to wyście zabili! To oni wszystkich zabijają swoją małością i tchórzostwem! To wy, wy przestępcy!" I Lewszyn przyznaje jej rację. W tych tragicznych dla młodziutkiej dziewczyny słowach powinna dźwięczeć nuta nagłego ale głębokiego olśnienia, wskazująca linię rozwojową roli, której początek zarysowuje dziewczęce współczucie dla niedoli pokrzywdzonych.



Janina Romanówna, Mieczysław Milecki, Elżbieta Barszczewska, Jerzy Pichelski i Gustaw Buszyński

W wymiarach oznaczonych tekstem najdokładniej tkwiła para małżeńska Zachara i Pauliny Bardinów. *Aleksander Dzwonkowski* i *Zofia Małynicz* nic nie dodali i nic nie ujęli — rysunek postaci i sens dialogów uwypuklił delikatnie powściągliwy, uzasadniony gest i kulturalne podanie wypowiadanych słów. Brat Zachara Jakub nie nosi w sobie podobieństwa rodzinnego. *Mieczysław Milecki* umie na scenie przeżywać, toteż jego Jakub nie nagrywał uczuć, posiadał je w bogatym wnętrzu pijackiej, rozpaczliwej natury. *Janina Romanówna* jako Tatiana umiejscowiła się całkowicie poza swoją sceniczną rodziną. Postać ta sprawiła mi najwięcej kłopotu. Tatiana w ujęciu Romanówny była aktorką-filozofem, ale nieuprzedzony widz nie łatwo mógł się zorientować, kiedy przemawia filozof, a kiedy aktorka. Brakło mi również uzasadnienia niewątpliwego wpływu, jaki Tatiana wywierała na Nadię i całkowitego braku wpływu na kochającego ją — jakby nie było — męża.

W postaci Tatiany autor skoncentrował ważny problem roli sztuki w życiu socjalistycznego społeczeństwa. Aktorka Tatiana Romanówny niczym jej nie zapowiada.

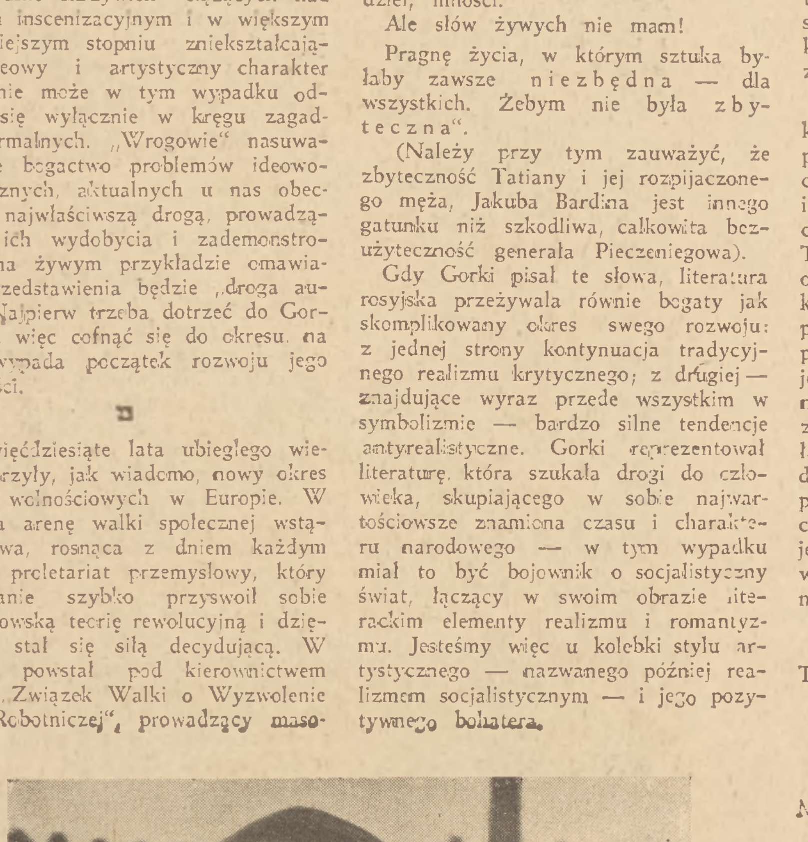
Rodzina Skrobotowów, to w sensie społecznym twór różny od Bardinów. Różnica polega na braku „rasy" — oto burżuazyjne kundle bez tradycyj feudalnych. *Franciszek Dominiak* jako Michał Skrobotow przyczynił się w dużym stopniu do wzbudzenia niepokojącego narastającego nastroju... ale dopiero po śmierci. Za życia, jak i *Gustaw Buszyński* w roli jego brata Mikołaja, przypomniał się raz jeszcze z bardzo oklepanych chwytów scenicznych. Dużo ambitniej podeszła do roli *Barbara Ludwiżanka*, której mściwość miała wyraźne podłoże klasowe.

Emerytowany generał Pieczeniegow stanowi osobny problem społeczny i artystyczny. *Aleksander Zelwerowicz* całą doskonałość swojej techniki aktorskiej zużył na wyposażenie go w nieszkodliwy, rozbrajający dowcip. Efekt ten został znakomicie osiągnięty i to do tego stopnia, że niesposób zrozumieć nienawiści, jaką do niego żywi, zadręczany przecież bezlitośnie „dieńszczyk" Koń.

Obraz przedstawienia nie byłby pełny, gdybym pominął trzy po mistrzowsku naszkicowane sylwetki drugoplanowe: właśnie Konia w ujęciu *Henryka Małkowskiego*, gospodynię Agrafienę w interpretacji *Janiny Munclingrowej* i rotmistrza Bobojedowa *Saturnina Butkiewicza*.

Dekoracje *Zofii Węgierkowej*. Gdyby nie nazwisko dekoratorki na afiszu, przypuszczałbym, że drzewa zostały pożyczone z „Fantazego" u Teresy Roszkowskiej, której nigdy nie wybaczyłbym okropnego frontonu „pałacu fabrycznego".

Bogdan Butryńczuk



Władysław Godik (Lewszyn)

MARIAN BRANDYS

Sytuacja teatru dramatycznego we Włoszech

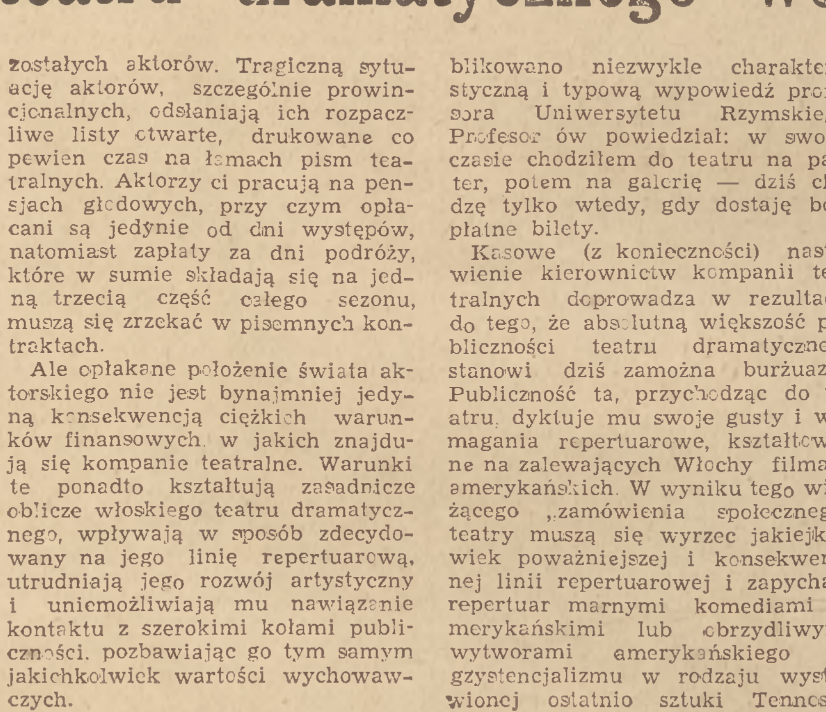
Rzym w marcu

Charakterystyczną cechą życia teatralnego we Włoszech, która powoduje całą dziwaczność i pierwotność jego struktury — jest rażące uprzywilejowanie teatru lirycznego, czyli opery, w stosunku do teatru dramatycznego. Przeciętny Włoch, skłonny do teatralizacji dnia powszedniego, ulegający łatwo patosowi słowa i patosowi dekoracji, a przede wszystkim niezwykle uwrażliwiony na muzykę i śpiew — wyżywa się bowiem znacznie lepiej i pełniej jako wykonawca i jako widz w odrealnionym, patetycznym i bogatym wizualnie teatrze operowym — niż w chłodnej, intelektualnej i umiarkowanej w środkach wyrazu artystycznego, atmosferze teatru dramatycznego.

Praktyczną konsekwencją takiego nastawienia psychicznego jest fakt, że jedyną sceną, korzystającą z pełnego poparcia zarówno publiczności, jak oficjalnych czynników kulturalnych, jest we Włoszech teatr operowy, znajdujący się wskutek tego w znacznie lepszych warunkach od teatrów operowych w innych krajach Europy. Natomiast włoski teatr dramatyczny do dnia dzisiejszego pozostaje biednym i pogardzanym „kopciuszkiem", który trudną drogę swego opóźnienia rozwoju musi przebywać o własnych skromnych siłach. Do niedawna w całych Włoszech nie było ani jednego stałego teatru dramatycznego. Pierwszym teatrem stałym w rozumieniu naszej organizacji teatralnej jest otwarty przed trzema miesiącami Teatr Mały w Mediolanie. Jednakże znawcy włoskiego życia teatralnego, opierając się na doświadczeniach przeszłości, i temu teatrowi nie wróżą zbyt długiego życia.

Miejsce stałych teatrów zajmują we Włoszech ruchome zespoły, czyli tzw. „kompanie teatralne", skupiające się wokoło jakiegoś wybitnego aktora czy reżysera (tzw. „capocomico") i wędrujące ze swym programem z jednego miasta do drugiego. Sytuacja finansowa tych kompanii, korzystających z zupełnie niewspółmiernych do potrzeb, zapomóg państwa, jest niezwykle ciężka. Dochód ich obciążają niezmiernie dwie olbrzymie pozycje: koszty wynajmu sali teatralnej oraz koszty transportu, które łącznie pochłaniają przeszło 50 proc. całych wpływów kasowych wraz z subwencjami. Z reszty pokrywane jest przede wszystkim uposażenie „capocomico", nieproporcjonalnie wysokie w stosunku do uposażeń pozostałych aktorów. Tragiczną sytuację aktorów, szczególnie prowincjonalnych, odsłaniają ich rozpaczliwe listy otwarte, drukowane co pewien czas na łamach pism teatralnych. Aktorzy ci pracują na pensjach głodowych, przy czym opłacani są jedynie od dni występów, natomiast zapłaty za dni podróży, które w sumie składają się na jedną trzecią część całego sezonu, muszą się zrzekać w pisemnych kontraktach.

Ale opłakane położenie świata aktorskiego nie jest bynajmniej jedyną konsekwencją ciężkich warunków finansowych, w jakich znajdują się kompanie teatralne. Warunki te ponadto kształtują zasadnicze oblicze włoskiego teatru dramatycznego, wpływają w sposób zdecydowany na jego linię repertuarową, utrudniają jego rozwój artystyczny i uniemożliwiają mu nawiązanie kontaktu z szerokimi kołami publiczności, pozbawiając go tym samym jakichkolwiek wartości wychowawczych.



Dekoracja do „Króla Leara" — Mikołaja Portusa, stypendysty polskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie

Kompanie teatralne, płacące ciężki haracz przedsiębiorstwom wynajmu sal teatralnych — muszą dla pokrycia olbrzymich kosztów administracyjnych, odpowiednio wysoko kalkulować ceny biletów. Ceny te w praktyce zamykają dostęp do teatru starej i wyrobionej już publiczności teatralnej, rekrutującej się z kół inteligencji pracującej oraz uniemożliwiają pozyskanie nowej publiczności robotniczej. W jednej z ostatnich ankiet teatralnych opublikowano niezwykle charakterystyczną i typową wypowiedź profesora Uniwersytetu Rzymskiego. Profesor ów powiedział: w swoim czasie chodziłem do teatru na parter, potem na galerię — dziś chodzę tylko wtedy, gdy dostaję bezpłatne bilety.

Kasowe (z konieczności) nastawienie kierownictw kompanii teatralnych doprowadza w rezultacie do tego, że absolutną większość publiczności teatru dramatycznego stanowi dziś zamożna burżuazja. Publiczność ta, przychodząc do teatru, dyktuje mu swoje gusty i wymagania repertuarowe, kształtowane na zalewających Włochy filmach amerykańskich. W wyniku tego wiążącego „zamówienia społecznego" teatry muszą się wyrzec jakiejkolwiek poważniejszej i konsekwentnej linii repertuarowej i zapychają repertuar marnymi komediami amerykańskimi lub obrzydliwymi wytworami amerykańskiego egzystencjalizmu w rodzaju wystawionej ostatnio sztuki Tennesee Williamsa „Tramwaj, który nazywa się pragnienie". W tym samym czasie sztuki młodych dramaturgów włoskich leżą bezużytecznie nieraz przez całe lata w teczkach dyrektorów teatrów.

W obecnej sytuacji materialnej włoskiego teatru dramatycznego, walka z gustem burżuazyjnej publiczności o ambitny repertuar narodowy — jest z góry skazana na klęskę. Próbowano tej walki w pierwszym roku po wyzwoleniu. Smutny rezultat jej wyraził się w ustąpieniu z placu boju z wielomilionowym deficytem sześciu kompanii teatralnych.

Ostatnią, ale wcale nie najmniej ważną, konsekwencją trudnego położenia teatru włoskiego i jego dziwacznej struktury — jest słaby rozwój scenografii włoskiej. Kompanie teatralne, skazane na ciągłe wędrowanie ze sceny na scenę, siłą rzeczy przywiązują mniejszą wagę do oprawy scenicznej, niż teatry, dysponujące własnym warsztatem pracy. Nic więc dziwnego, że w okresie powojennym na scenach włoskich nie zanotowano ani jednej naprawdę interesującej i oryginalnej koncepcji scenograficznej.

Sytuacja teatru włoskiego od trzech lat stanowi przedmiot ciągłych dyskusji na łamach pism teatralnych. W wyniku tych dyskusji powstał „Instytut Włoskiego Teatru Dramatycznego", którego celem jest wywalczenie poprawy sytuacji materialnej oraz uzdrowienie repertuaru teatralnego przez wprowadzenie do niego sztuk włoskich. Jak dotychczas jednakże instytucja ta nie może poszczycić się żadnymi konkretnymi sukcesami w swej działalności. Jeden z najwybitniejszych ludzi teatru włoskiego Lorenzo Ruggi postawił niedawno na łamach „Il Teatro" następujące tragiczne pytanie: „Któż może stwierdzić, czy obecna sytuacja włoskiego teatru dramatycznego stanowi tylko okres przejściowego kryzysu, czy też jest ostateczną śmiertelną agonią?"

Oczywiście, że pełną odpowiedź na powyższe pytanie da dopiero przyszłość. Jednakże już dziś trudno oprzeć się wrażeniu, że u podstaw biernego stanowiska oficjalnych czynników kulturalnych dzisiejszych Włoch w stosunku do sprawy teatru dramatycznego — poza wyjaśnioną na początku niniejszego artykułu atmosferą psychiczną tkwi także pewne świadome wyrachowanie polityczne. Obecnie kierownicy życia kulturalnego z pewnością nie zapominają o tym, że statyczny teatr liryczny z natury swej jest teatrem społecznie obojętnym — podczas gdy kinetyczny teatr dramatyczny, z chwilą uzyskania niezależności materialnej — przy obecnym natężeniu kontrastów i konfliktów społecznych we Włoszech i przy zdecydowanym obliczu światopoglądowym włoskiej czołówki teatralnej — może z łatwością przekształcić się w niebezpieczny instrument walki społecznej. **Marian Brandys**

KORESPONDENCJA

„Plastyka w opałach"

Do Redaktora „Odrodzenia"

Trybuną pisarza, poety i publicysty jest prasa literacka, miejscem, w którym przemawia do widza plastyk, jest przede wszystkim sala wystawowa. Z prasą jest łatwiej, ukazuje się wystarczająca ilość periodyków, plastycy są niestety upośledzeni — z tymi salami wystawowymi zawsze większy kłopot.

Po wojnie Warszawa, powoli wprawdzie, ale pewnie i stale odzyskuje swą utraconą przejściowo na rzecz Krakowa pozycję najsilniejszego ośrodka twórczego w Polsce. W obecnej chwili liczba artystów plastyków w stolicy sięga około 600 osób, nurtujące naszą twórczość plastyczną zagadnienia są we wzrastającej mierze roztrząsane i rozwiązywane przez bardzo aktywny zespół warszawskich artystów. Tu przecież mieści się Akademia Sztuk Pięknych, Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych i Liceum Sztuk Plastycznych, tu pada cały szereg nagród w ogólnopolskich konkursach, na plastyków Warszawy przypada największy udział w organizacji Wystawy Ziem Odzyskanych. Warszawa jest siedzibą władz Związku Polskich Artystów Plastyków, jest centralnym ośrodkiem wydawniczym, staje się coraz silniej promieniującym środowiskiem artystycznym.

Plastycy warszawscy walczą z wieloma trudnościami, przede wszystkim z trudnościami mieszkaniowymi, brakiem pracowni, materiału. Nawiasem wspomnę, że plastycy Wybrzeża mają znów nieco inne kłopoty — ostatnio nałożono 12 malarzom gdańskim podatek od zbytku na ich pracownie. Nie wiem, czy słuszne jest mniemanie, iż warsztat pracy należy do przedmiotów zbytku, choć dla wielu plastyków warszawskich sprawa tak właśnie wygląda.

Ale centralnym zagadnieniem jest w tej chwili palący brak sal wystawowych. Z wielu przedwojennych lokali wystawowych nie uległy zniszczeniu tylko trzy: gmach „Zachęty", dawny Instytut Propagandy Sztuki oraz Muzeum Narodowe. Ostatni gmach przeznaczony jest dla specjalnych celów i nie może spełniać funkcji normalnego lokalu wystawowego. Gmach „Zachęty" został zajęty na biura Naczelnej Dyrekcji Muzeów Polskich i przestał spełniać swą rolę. IPS, budynek ściśle wystawowy, został przebudowany na teatr „Placówka". Wprawdzie w jego hallu urządzał szczupłe wystawy Klub Młodych Artystów, lecz sezon kończy się już, budynek ma ulec w tych miesiącach rozbiórce. W ten sposób plastycy warszawscy pozbawieni zostali jakiejkolwiek możliwości wystawiania, a więc bezpośredniego kontaktu z odbiorcą.

Doroczna Wystawa Okręgu Warszawskiego nie będzie się mogła odbyć z powodu braku lokalu, Ogólnopolski Salon Zw. Plastyków prawdopodobnie nie odbędzie się, z tychże samych powodów. Sprawa jest naprawdę poważna, stawia ona plastyka w zupełnej izolacji od społeczeństwa, uniemożliwiając przegląd rozwoju naszej twórczości plastycznej.

Od 2 lat obiecuje się przebudowę pawilonu przy ul. Smolnej na lokal wystawowy, chodzi tu przecież tylko o proste, skromne sale z górnym światłem. Ale walka o sale nie dała dotychczas żadnych wyników, w tych tak ważnych dla dalszej twórczości sprawach, nie otrzymaliśmy nic, poza obietnicami.

Ignacy Witz, który zajmował się tymi zagadnieniami w artykule pt. „Bezdomna plastyka" w „Kuźnicy", postuluje zwrot „Zachęty" oraz wybudowanie nowego lokalu wystawowego, jako ogólnokrajowego ośrodka plastyki. Niech m ó j g ł o s przyczyni się choć w drobnej mierze do spełnienia tych postulatów najważniejszych dziś dla warszawskich plastyków.

Jan Lenica

„Czy Puszkin tłumaczył Mickiewicza z oryginału"?

Do Redaktora „Odrodzenia"

W ciekawym artykule Seweryna Pollaka „Mickiewicz w przekładach rosyjskich" (Kuźnica Nr. 46, 1948 r.) zwróciła moją uwagę wypowiedź, która w świetle badań niektórych puszkinistów radzieckich wydaje się niezupełnie słuszna. Pollak pisze: „Wstęp do „Konrada Wallenroda", a raczej pierwszą część tego wstępu, tłumaczy Puszkin. Tłumaczy oczywiście nie z oryginału, lecz z dokładnego przekładu prozą... Pomimo jednak braku znajomości języka polskiego Puszkin jest autorem trzech doskonałych przekładów z Mickiewicza. Prócz wstępu do „Wallenroda" przełożył „Czaty" i „Trzech Budrysów"..."

Zobaczmy co na ten temat mówi prof. W. G. Czernobajew w swoim obszernym artykule „K woprosu o literaturnych swiaziach Puszkina i Mickiewicza" (Uczonyje zapiski Leningradskowo Gos. Pedagogiczeskowo Instituta tom XIV, 1938, str. 81 — 109).

Czernobajew, jak i Pollak przytacza wypowiedzi Polewoja i Jazykowa, ale z tej ostatniej wyciąga wniosek wręcz odmienny. Z wypowiedzi Jazykowa z 18 stycznia 1828 r. „Iliczewski zdaje się nie umie po polsku, Puszkin także; jakże oni puszczają się na przekłady z języka polskiego". Czernobajew wnioskuje, że Jazykow wprawdzie wątpił w to, czy Puszkin da sobie radę z tłumaczeniem ale nie wątpił. że Puszkin tłumaczy z oryginału. Czernobajewa, bardziej niż treść, interesuje data listu Jazykowa. „Wallenrod" ukazał się w Petersburgu 21 lutego 1828 roku, a Jazykow już 18 stycznia pisze o przekładzie Puszkina. Z tego wynikałoby, że Puszkin tłumaczył nie z drukowanego tekstu, lecz z rękopisu, dostarczonego mu prawdopodobnie przez samego Mickiewicza Z listów Mickiewicza i jego przyjaciół wiadomo, że poeta jeszcze w 1827. a możliwe. że jeszcze w 1826 niejednokrotnie rozmawiał z Puszkinem o „Wallenrodzie" i czytał mu urywki z poematu.

Według Czernobajewa o powyższym świadczyłby także jedyny przekład Mickiewicza z Puszkina — „Przypomnienie" pochodzący z końca 1827 r. i początku 1828 r. Czernobajew przypuszcza iż Mickiewicz chciał się w ten sposób odwdzięczyć Puszkinowi za dokonane już przez Puszkina przedtem tłumaczenie z „Wallenroda".

O tym, że Puszkin znał język polski świadczyłby według Czernobajewa szereg poloniców, które odszukano w bibliotece Puszkina.

Poza dziełami francuskimi dotyczącymi historii Polski i poza moskiewskimi i petersburskimi wydaniami Mickiewicza jak i egzemplarzem III części „Dziadów", Puszkin w swej bibliotece posiadał szereg słowników i gramatyk polskich, jak: Trotza „Nowy dikcjonarz, tj. mownik polsko — niemiecko - francuski z przydatkiem przysłów potocznych, przestróg gramatycznych, lekarskich, matematycznych", Leipzig 1764 r. i drugie wydanie tego słownika z 1771 r.; „Volständiges deutsches und polnisches Wörterbuch" wydane przez Stanisława Moszczeńskiego, Leipzig 1772 r.; Karola Pola — „Theoretisch — praktische Gramatik der polnischen Sprache", Breslau 1829 r., oraz co najważniejsze Samuela Bogumiła Linde — „Słownik języka polskiego" 1807 — 1814, sześć części w 4 tomach.

Najważniejszym jednak dowodem, że Puszkin znał język polski, są wg. Czernobajewa wypisy z Mickiewicza dokonane przez Puszkina w Bołdinie w 1833 r. Czernobajew nie zgadza się z oceną tych rękopisów ich wydawcy Ciawłowskiego. Autor pisze: „Zarzut, że Puszkin do takiego stopnia nie władał polskim językiem, że zastępował polskie litery rosyjskimi należy stanowczo odrzucić, chociażby dlatego, że litery polskie są łacińskimi literami (za wyjątkiem nosowych), a alfabet łaciński przy swojej znajomości języka francuskiego Puszkin chyba znał; poza tym Polacy przebywający w ciągu długiego czasu w Rosji popełniają również takie błędy, byłby jednak przedwczesny wniosek, że zupełnie zapomnieli swojego języka ojczystego".

Autor twierdzi, że kopie Puszkina świadczą o tym, iż robił je ktoś „kto w taki czy inny sposób już przedtem stykał się z polskim tekstem, w przeciwnym wypadku bowiem znaleźlibyśmy tam o wiele więcej błędów i popełnionych bardziej konsekwentnie. Okresem, w którym Puszkin mógłby przed pobytem w Bołdino zajmować się tym mógł być wyłącznie okres pracy nad „Wallenrodem".

Do podobnych wniosków Czernobajew dochodzi po analizie przekładów Puszkina i po porównaniu ich z polskim oryginałem.

Samuel Fiszman

· KSIĄŻKI · KSIĄŻKI · KSIĄŻKI · KSIĄŻKI ·

POLSKA PROZA LUDOWA

Seria pierwsza. Podania, legendy, baśnie, bajki, opowieści i facecje na podstawie materiałów ludowych opracował, wstępem, przypisami i posłowiem opatrzył Stanisław Dzikowski. Okładka, ilustracje i zdobniki Edmunda Bartłomiejczyka, Warszawa, Wydawnictwo Józefa Kubickiego, 1948, str. 447.

„Nie ma właściwie takiego działu w folklorze i etnografii, który by był obojętny dla motywów klechdowych, wszędzie niemal znajduje się jakiś punkt oparcia, wszędzie istnieje możność pogłębienia i wzbogacenia jakimś szczegółem. Niektóre motywy wymagały po prostu studiów specjalnych. Nieraz trzeba było nawiązywać wątek z tradycjami dawnymi, albo przynajmniej — uświadomić sobie rezultat negatywny. Poza licznymi dalekimi i bardzo różnorodnymi wyprawami, opierałem się przeważnie na pewnym ustalonym zbiorze materiałów, które trzeba było wertować nieustannie". Praca naprawdę olbrzymia — trud niezwykły. „Żelazny kapitał", o którym mówi Stanisław Dzikowski, obejmował aż 137 tomów — od „Ludu" Kolberga aż po „Teksty gwarowe" Nitscha i „Kulturę ludową Słowian" Moszyńskiego.

Ale ostateczny cel owych skrzętnych poszukiwań i wysiłków nie był wcale erudycyjny, czy naukowy. Stanisław Dzikowski zamierzał skonstruować dzieło przede wszystkim *literackie*. Dotychczas polska proza ludowa była przedmiotem badawczej inwentaryzacji i porównawczych (niekiedy świetnych) rozważań, albo też ofiarą różnych, jak ich nazywa Dzikowski „literackich grassantów". Nie brak nawet było opinii skrajnie pesymistycznych. Wielki pisarz, Aleksander Świętochowski, wyznawał we wstępie do drugiego tomu „Historii chłopów polskich": „Po przestudiowaniu dwudziestu kilku tomów zbioru O. Kolberga, oraz Gołembiowskiego, Z. Glogiera, L. Malinowskiego, materiałów wydawanych przez Akademię Umiejętności i i., znalazłem tak mało poezji i opowieści artystycznych, nawet według miary większego poziomu kultury, że one nie wystarczyły mi do podniesienia wysoko całej tej dziedziny objawów ducha ludowego". (Co prawda, Świętochowski nigdy nie miał wielkiego zrozumienia dla wysiłków zbiorowych, ludowych. Prus pisał o nim w „Kronikach tygodniowych" w r. 1883, że „nie szuka żywych ludzi — lecz „wszechwiedzy"). Ale także i Feliks Koneczny twierdził, iż „lud żyje po większej części — przeżytkami".

Jakże daleko odbiegli ci pisarze od entuzjazmu romantyków, od wiary w twórczość ludową wyznawanej przez Mickiewicza, Goszczyńskiego, Zaleskiego, Brodzińskiego, a nawet i dużo później jeszcze przez Tetmajera, Chałubińskiego i tylu innych! Czyż do takich wyników negatywnych miałby doprowadzić, olbrzymi trud Chodakowskiego, Berwińskiego, Kolberga, Glogiera, Nitscha, Udzieli, Świątka i innych?

Zdaje się, że ma rację Dzikowski, gdy wskazuje na brak literackiego opracowania polskiej prozy ludowej jako przyczynę nieporozumień. „Z małymi wyjątkami nie podjęto rzetelnego nasycenia wyobraźni dziecinnej rodzimą baśnią. Z podręczników szkolnych i czytanek bajka polska i folklor są niemal całkowicie wyrugowane... Zubożamy się dobrowolnie, programowo. Cały olbrzymi materiał, zbierany z takim zapałem i wśród tylu trudności nie przedostaje się do świadomości ogółu... poza jakimiś krótkimi wybuchami entuzjazmu, które np. roztwierają widok na ludową literaturę podhalańską".

Jakże inny jest stosunek do folkloru naszych sąsiadów, Czechów. Historia wyrwała z ich dziejów nowoczesnych, trzy wieki rozwoju: pozostało im bogate średniowiecze i okres husytyzmu, a także intensywny czas odradzania się XIX wieku. Owe trzy wieki, które przepadły wskutek bitwy pod Białą Górą zastępuje Czechom tradycja kultury ludowej, z której czerpie pełnymi garściami i proza najnowsza (od Vanczury do Drdy) i teatr („Igraszki z diabłem", oraz inscenizacje burianowskie). Ten zasadniczo odmienny stosunek do folkloru stanowi może najciekawszą różnicę między naszą kulturą literacką, a czeską. Dzikowski wykazuje jak fałszywie i bez zrozumienia rzeczy fabrykowali wątki pseudofolklorystyczne nawet tak świetni i tak bliscy ludowi nasi pisarze, jak Dygasiński w bajce „Wdzięczność i sprawiedliwość", oraz Reymont w „Chłopach" (np. w legendzie, gdzie diabeł straszy Pana Jezusa). Znakomicie parafrazował natomiast motywy ludowe Sienkiewicz w „Sabałowej bajce" i zapomnianym opowiadaniu o Lubomirskim oraz Żeromski (Walgierz).

Najmocniejszym jednak argumentem, który można przytoczyć na rzecz polskiej prozy ludowej — są same, odpowiednio dobrane, teksty. Jest zasługą Dzikowskiego, jako autora książki o klechdach polskich, że nam umożliwił zapoznanie się z owymi tekstami. Mają one niejednokrotnie ostry smak literacki.

Przede wszystkim więc — mamy tutaj wiele pysznych, jędrnych, dowcipnych humoresek i facecji. Można nawet powiedzieć, że w całym zbiorze uderza nuta zadziwiającego optymizmu i życiowej prężności, nawet wśród sytuacji najboleśniejszych i najcięższych. Jak motyw najbardziej naturalny powraca sprawa głodu, nędzy, cierpienia, w marzeniach przewija się sen o dostatkach i ucztach. Zdaje się, że umiejętność dostrzegania komicznych stron życia i przezwyciężania w ten sposób depresji, jest silną cechą zbiorowej psychologii naszego ludu. A śmiech ten bywa czasem zadziwiająco inteligentny. Na przykład wysłuchajmy facecji „Trzy osły":

Do starca, idącego drogą, podeszło trzech młodych ludzi i tak kolejno do niego przemawiać zaczęli:

— Witajcie panie Abrahamie!
— Co tam słychać panie Izaaku?
— Jak się macie panie Jakubie?

Przywitawszy go w ten sposób stanęli sobie na boku i śmieli się do siebie zadowoleni.

Wówczas starzec w ten sposób się do nich odezwał:

— Ja nie jestem ani Abraham, ani Izaak, ani Jakub. Ja jestem synem starego Kosmy, a mojemu ojcu zginęły trzy osły. O, jakie szczęście, że udało mi się nareszcie je znaleźć!

Albo (opowiadanie pomorskie „Orka urzędowa"):

Jeden chłop oddał swą sprawę adwokatowi. Kiedy po pewnym czasie przyszedł do jego kancelarii, okazało się, że ze sprawy wyrosła gruba plika papierów, za które trzeba było zapłacić dużo pieniędzy.

Chłop obejrzał tę pisaninę i rzekł, wzdychając:

— Panie! Tu wszystko jest tak bardzo rzadko pisane, a tak drogo kosztuje. Czy nie można by napisać trochę gęściej?

— Moi kochani! — odrzekł adwokat — na tym się wy nie rozumiecie. To jest właśnie pismo urzędowe. Jeżeli brakuje wam pieniędzy, możecie mi wzamian zorać kilka morgów mojej roli:

Chłop przystał na to i niebawem zabrał się do orki, orał jednak tak, że skiba od skiby była przynajmniej na łokieć. Kiedy adwokat przyjrzał się chłopskiej robocie, począł wołać:

— Ej, ej, to jest partanina, nie robota!

— Pan się na tym nie zna — odpowiedział chłop — to jest właśnie orka urzędowa.

Na koniec jeszcze jedno zagadnienie. Jak wygląda oryginalność prozy ludowej? Badacze polskiej bajki wyróżniają w niej 1) „motywy tzw. wędrowne" (wschód, świat antyczny, dalsi i bliscy sąsiedzi), 2) motywy chrześcijańskie, 3) literackie i wpływy tzw. elity, 4) motywy samodzielne. W trzech pierwszych rodzajach motywów objawiają się przetwórcze zdolności ludowe, przy czym — rzecz ciekawa — że „jakiś motyw, który przywędrował z daleka, zachowuje się (czasem) jak ziarno, które trafiło na właściwą glebę". Co do „motywów samodzielnych", są to najczęściej echa indywidualnych przeżyć jakiegoś narratora, które tak duże zdobyły powodzenie, że weszły do skarbnicy niepisanej literatury. Tak twórczość indywidualna łączy się ze zbiorową: niedostrzegalnie przebiega granica między świadomym wysiłkiem literackim, a naturalną potrzebą zbiorowej zabawy, emocji i pracy wyobraźni.

Wojciech Natanson

TYDZIEŃ BIBLIOGRAFICZNY

DZIEŁA TREŚCI OGÓLNEJ

Kalendarz robotniczy na rok 1949. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1948; str. 367 i 1 nl.

HISTORIA

Przekład **Marii Wisłowskiej.** Warszawa, „Książka", 1949; str. 166 i 6 nl.

Listy rozstrzelanych. Czerwona księga francuskiego Ruchu Oporu.

Biblioteka Historyczna. **Władysław Smoleński.** Kuźnica Kołłątajowska. Studium historyczne. Z przedmową **Żanny Kormanowej.** Warszawa, „Książka", 1949; str. 174 i 2 nl. i 1 knl.

LITERATURA

Jerzy Broszkiewicz. Opowieść olimpijska. Warszawa, „Wiedza", 1948; str. 178 i 2 nl.

Klub Literacki „Odrodzenia". **Erskine Caldwell.** Druga Ameryka. — Droga tytoniowa. — Tarapaty lipcowe. Warszawa, „Czytelnik", str. 335 i 3 nl.

Karol Czapek Meteor. Pzełożył z czeskiego **Paweł Hulka - Laskowski**. Warszawa, „Wiedza", 1948; str. 165 i 1 nl.

Julian Gałaj Mystkowice wioska mała.. Część czwarta. Wojna. Warszawa, „Książka", 1949; str. 4 nl. i 434 i 4 nl

Maksym Gorki. Artamonow i synowie. Przekł. **Stanisława Strumph-Wojtkiewicza.** Warszawa, „Książka", 1949; str. 339 i 5 nl.

Teodor Tomasz Jeż. Miłość w opałach Powieść z dziejów Kroacji. Warszawa, „Czytelnik", 1948; str. 269 i 3 nl.

Biblioteczka Swietlicowa KCZZ Nr. 16 **Łazarz Kobryński.** Matka Sauvage. Dramat w 1 akcie Na tle noweli **Maupassanta.** Warszawa, „Książka", 1949; str. 37 i 3 nl.

Biblioteka Romansów i Powieści. Nr. 27. **Leon Kruczkowski** Pawie pióra. Część pierwsza. Warszawa, „Czytelnik". 1949; str. 60 i 4 nl.

Leonid Leonow. Zdobycie Wielkoszumska. Tłumaczył **Julian Stryjkowski**. Warszawa, „Książka", 1948; str. 157 i 3 nl.

S. Mścisławski. Szpak, ptak wiosenny. Tłumaczyła **Gabriela Roklewska.** Okładkę projektował **Zbigniew Rychlicki** Warszawa. „Książka i Wiedza". 1949; str. 427 i 5 nl.

Eliza Orzeszkowa. Wybór nowel. Warszawa. „Wiedza", 1948; str. 4 nl. i 484 i 4 nl.

TRZY PISMA

(Dokończenie ze strony czwartej)

czas dostarczał felietonów, on rozstrzygał o prawomyślności współpracowników i baczył, ażeby nie tylko herezje nie przedostawały się na łamy pisma, ale nawet ażeby osoby o podejrzanych poglądach, zwłaszcza wyraźnie socjalistycznych, nie mogły zabierać głosu, nawet w sprawach najobojętniejszych. On wreszcie rządził funduszami, w potrzebie łatając niedobory z własnej kieszeni.

Tak więc „głosowicze", którzy założyli pismo, ażeby uniknąć pryncypała, w końcu jednak się go doczekali. I to bardzo osobliwego. Pan Hłasko bowiem był rzadkim okazem hermafrodyty. Kapryśny, histeryczny, niezrównoważony, rządził się najdziwaczniejszymi pobudkami, miał faworytów, czepiał się szczegółów. Literaci poczęli uciekać z redakcji, ale że więź między nimi była jeszcze trwała, zbierali się w handelku kolonialnym na rogu Ordynackiej i Nowego Światu tam, gdzie przed wojną mieściła się restauracja hotelu Savoy. Dziennikarze siadywali na pierwszym piętrze, przy dużym dzbanie kruszonu. Wódki nie uznawano, a i kruszon pito umiarkowanie. Fakt, że zebrania te odbywały się w miejscu publicznym, jeszcze bardziej sprzyjał oddziaływaniu na zewnątrz, do interesującego stolika bowiem przysiadali się wielbiciele, przejezdni goście, nawet ludzie, którzy dotąd nie interesowali się słowem drukowanym.

To, co było zawsze najsilniejszą stroną „Głosu": przyjazna, ciepła atmosfera żywej wymiany myśli, trwało jeszcze czas dłuższy i niewątpliwie wpływało na ożywienie życia kulturalnego i umysłowego nie tylko w Warszawie ale i w kraju. Ani „Prawda" ani „Przegląd Tygodniowy" nie umiały wytworzyć koło siebie podobnej atmosfery. Wielu z tych, którzy zetknęli się z redakcją pisma, jechało potem na prowincję i na wieś wioząc ładunek nowych myśli i smak do dyskusji. Niewyrobiony słuchacz tych dyskusyj, pociągnięty ich żarem i powabną formą, wychodził nierzadko z knajpki, jako zdecydowany zwolennik ruchu „ludowcowego". Bo o socjalizmie coraz bardziej głucho było w „Głosie" a z nastaniem rządów Hłaski straszliwe to pojęcie znikło zupełnie. „Głos" coraz wyraźniej począł się krystalizować — z początkowego chaosu poczęło się wyłaniać wyraźne oblicze ideologiczne...

Tylko, że nie odpowiadało ono Ludwikowi Krzywickiemu. Pęknięcie między nim a przyjaciółmi zjawiło się nie wiadomo właściwie kiedy. ale pogłębiało się z każdym dniem i wyładowało się dość niespodziewanie w serii artykułów drukowanych w „Prawdzie" pod znamiennym tytułem „Złudzenia demokratyczne". Jak gdyby dopiero przy okazji pisania zdał sobie nagle sprawę z tego, czym właściwie różnił się od niedawnych przyjaciół.

Sprawa ta od strony „Prawdy" wyglądała dość osobliwie. Warto się jej przyjrzeć. Krzywicki znający doskonale ludzi z dużą przenikliwością opowiada o niej w swoich „Wspomnieniach".

Świętochowski kochał się w niejakiej pani Bąkowskiej, która była osobą szlachetną, rozumną i piękną. Czaru musiała mieć mnóstwo, skoro Krzywicki pisząc o niej w późnej starości, pełen jest uwielbienia. Świętochowski był utalentowany, sławny i piękny, ale pani Bąkowska nie była kobietą łatwą, a co najgorsze sympatyzowała ideowo raczej z „Głosem" niż z „Prawdą". Czyż może być dotkliwszy cios dla zakochanego redaktora? Bąkowska pochodziła z ziemiaństwa, była chłopomanką i dlatego odpowiadała jej „ludowcowa" ideologia „Głosu". Świętochowski natomiast, nawet z miłości dla ukochanej, nie mógł z siebie wykrzesać zainteresowania dla wsi. Był całkowicie człowiekiem miasta. Przemawia doń raczej ruch robotniczy ale choć był okres, kiedy kokietował socjalizm nie zdołał albo nie chciał go sobie nigdy przyswoić. W każdym razie lepiej rozumiał Krzywickiego niż „głosowiczów". Postanowiwszy odwieść uwielbianą od jej niewłaściwych zainteresowań, a nie czując się widocznie sam na siłach żeby ją przekonać, namówił Świętochowski Krzywickiego, by napisał o sprawie włościańskiej. No i z tego wynikły „Złudzenia demokratyczne".

Zabawne, że z początku „Głos" był nie od tego, aby artykuły te ukazały się na jego łamach. Rozgłos ich był olbrzymi. Publiczność czytająca, zwłaszcza młodzież, podzieliła się na dwa obozy. I te właśnie obozy miały coraz wyraźniejsze, w miarę zaogniania się dyskusji, oblicze ideologiczne. Jak w burzliwej reakcji chemicznej wszystko z początku się zakotłowało. Później strącił się ciemny osad nacjonalizmu, wstecznictwa i zaczęła się klarować substancja myśli socjalistycznej.

Krzywicki zabrał się do opracowywania tematu z zapałem, ale zdumiałby się podczas pisania, gdyby mu kto powiedział, że artykuły jego ostro godzą w „Głos". Proces krytyki dotychczasowych przyjaciół odbył się w nim jak gdyby nieświadomie i wykrystalizował się dopiero w zapale twórczym. Właściwie opinia czytelników i sam „Głos" wcześniej zdały sobie sprawę z celności jego artykułów niż on sam. Wynikała z nich zasadnicza niezgodność między założeniami ruchu „ludowcowego", reakcyjnymi w swojej istocie, a dążeniami socjalizmu.

„Głos" artykuły te uznał w końcu nie tylko za zdradę swego dorywczego zresztą współpracownika, ale co najciekawsze, poruszony do żywego zrzucił maskę radykalizmu i zdecydowanie stanął w obskuranckich szeregach. Artykuły Krzywickiego odegrały niejako rolę katalizatora przyśpieszającego reakcję (w dosłownym i przenośnym znaczeniu tego słowa). Dawniej oględny w stosunku do socjalizmu. teraz zaczynał „Głos" występować coraz ostrzej.

I zaraz potem z racji reskryptów Wilhelma II, dotyczących socjaldemokratów niemieckich, zawrzała polemika między Krzywickim na łamach „Prawdy" a Hłaską. Walka była ostra. Więckowski, ten sam, który stworzył „Głos", ostrzegł Krzywickiego w prywatnej rozmowie: „Jeżeli nie pójdziesz z nami, zmaltretujemy Cię na łamach naszego pisma". Co też wykonał. Obdarzony bardzo ciętym piórem ruszył do ataku. Był bardziej błyskotliwym polemistą niż Krzywicki, ale nie posiadał ani gruntownej wiedzy ani jasności myśli tamtego. Prawdziwie postępowa część społeczeństwa nie mogła się wahać, po czyjej stanąć stronie. Ale nie jest rzeczą ani łatwą ani przyjemną tak walczyć publicznie z niedawnym przyjacielem. Dalszy ciąg tego starcia był bardzo ciekawy. Więckowski który postanowił zniszczyć butnego socjała, nie był jednak endekiem. Z czasem zobaczył. dokąd go wiodą ludzie, z którymi stanął ramię przy ramieniu. Po rewolucji 1906 r. przyszedł nagle z wizytą do Krzywickiego, aby mu przyznać całkowitą rację. Trochę późno co prawda.

„Głos" zyskał sobie wdzięczny temat — latami zwalczał Krzywickiego a wraz z nim „niebezpieczne" zjawiska: 1-y Maja, jawnie świętowany przez robotników, pierwsze objawy masowego ruchu w związku Robotników Polskich, próbę wydawania legalnego pisma dla robotników oraz wydawnictwa Koła Oświaty Robotniczej. Wszystko to zrastało się dla „Głosu" w jedną groźną całość, do której zaliczano nawet ukazanie się znakomitej pracy Krzywickiego o Kurpiach. Hasło zostało dane. Hłasko dopilnował reszty. Pismo ruszyło pełną parą do walki z socjalizmem. Niedawni przyjaciele (Popławska była chrzestną matką syna Krzywickiego, Hłasko jego chrzestnym ojcem) znaleźli się niemal nagle na wrogich szańcach. „Głos" pożeglował na wody endecji. Krzywicki pozostał przy socjalizmie.

Takie były jego doświadczenia z drugim z kolei pismem.

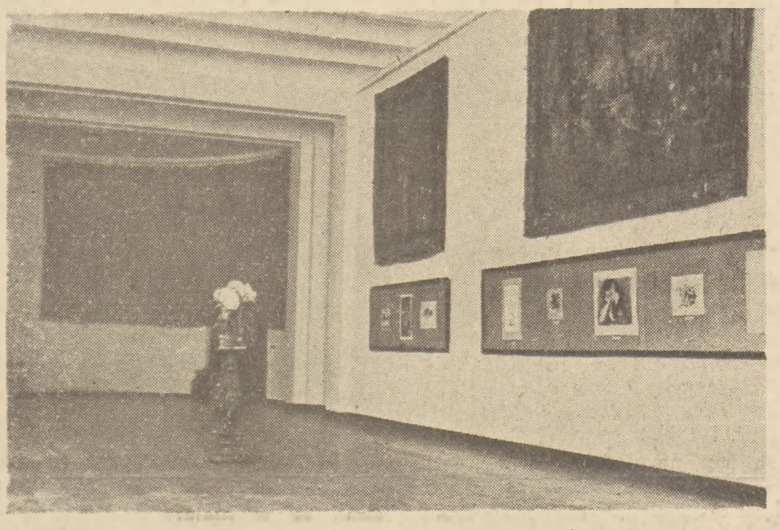
Irena Krzywicka

Jubileusz Muzeum Narodowego

POCZĄTKI

W grudniu 1948 roku Muzeum nasze dało pięćdziesiątą wystawę od chwili odzyskania niepodległości. Czyn to niemała, bowiem podczas, gdy wiele światowej sławy muzeów (jak chociażby Cluny, lub Victoria and Albert Museum) nie doczekało się dotąd otwarcia — nasza pierwsza wystawa została urządzona... w trzy miesiące po wojnie! Niedość na tym; odbyła się ona w dwunastu odbudowanych i uprzątniętych salach a towarzyszył jej wydany drukiem przewodnik w czterech językach, co zakrawa już wręcz na magię. Wspomnienia pracowników Muzeum związane z owym pełnym trudów i zapału okresem brzmią już dziś fantastycznie.

Z całego zespołu pracowników ogromnej instytucji odnalazło się początkowo dziewięć osób. Nocowano razem w jednej z piwnic Muzeum, w dzień zaś oczyszczano cal po calu sale. — „Jedną z pierwszych czynności, jaką musieli wykonać pracownicy — pisze w artykule pt. „Muzeum Narodowe" historyk sztuki, pracownica Muzeum, p. Maria Rogoyska — było porządkowanie sal muzealnych, których wygląd przypominał zator miejskiego ścieku. Wśród masy podartych tkanin, potłuczonego szkła, połamanych mebli, zardzewiałej broni walały się zniszczone i niedoniszczone zabytki, które natychmiast należało oczyścić i zabezpieczyć. Groźną dla dzieł sztuki sytuację pogarszały stojące w wielu miejscach wielkie kałuże wody, rezultat zimowej szarugi, która bezkarnie wciskała się do gmachu, zarówno przez pozbawione szyb okna, i strzaskane partie szklanego dachu, jak przez wielkie otwory w ścianach zewnętrznych".



fot. J. Mierzecka

Współczesne rysunki francuskie

Niezastąpiony organizator, dyrektor i opiekun Muzeum, Prof. Dr Lorentz, opowiada pogodnie, jak wielkie nieprzezwyciężone na pozór trudności piętrzyły się w owym czasie przed załogą Muzeum, która po prostu marzła i głodowała. Wydatną pomoc okazał Wydział Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego, mieszczący się podówczas na Pradze. Z ramienia Wydziału rozwinął ogromną energię art. mal. Stefan Płużański, przynosząc naszym pionierom żywność z Pragi, które to wycieczki nie były bynajmniej łatwe. Odszukiwanie dzieł sztuki, zdobywanie ich z powrotem dla Muzeum, po wydobyciu z przedziwnych czasem opresji, wreszcie zaś — przywożenie do Warszawy w bardzo trudnych warunkach, obfitowało w dramatyczne momenty, i wymagało nieraz narażania życia. Gdyby muzealnicy nasi, gdyby prof. Lorentz i Płużański, chcieli spisać swoje wspomnienia, jakaż pasjonująca i jakaż warszawska zarazem powstałaby książka!

RODZAJE WYSTAW

Dotychczasowa działalność Muzeum jest bardzo wszechstronna i urozmaicona. Oprócz otwartych w ciągu trzylecia działów stałych, jak Galeria Malarstwa Polskiego. Malarstwo Obce, Sztuka Gotycka. — odbywają się nieustannie pokazy zmienne, czasem po parę naraz. Muzeum, będące obecnie największym lokalem wystawowym Warszawy, udziela często swych sal pokazom, nie związanym bezpośrednio z plastyką. Oglądaliśmy przecież w jego salach wystawy, związane z odbudową Warszawy, mające charakter architektoniczny. Szereg pokazów fotograficznych ilustrował zagadnienia polityczne. (W tej liczbie wystawa Międzynarodowej Federacji Młodzieży — osiągnięcia narodów ZSRR, wystawy: 800-lecie Moskwy, 30-lecie ZSRR, Sztuka Wojenna Czerwonej Armii). Zorganizowano ważne wystawy książek (francuskiej, radzieckiej, angielskiej — przy pokazie grafiki), poświęcono wiele wystaw Warszawie, przy czym prace fotograficzne prof. Bułhaka śmiało zaliczyć można do cyklu „Warszawa w plastyce". Wszystkie „postronne", tj. nieplastyczne wystawy urządza Muzeum jak najestetyczniej i jak najprzejrzyściej, tak, że ich oprawa formalna rzadko wzbudza zastrzeżenia. Ważniejsze wystawy — po odbyciu terminu w Warszawie — wysyła się do większych miast Polski.

ZASŁUGA MUZEUM PRZY UPOWSZECHNIENIU SZTUKI

W roku 1947 wprowadzono w czyn ciekawy projekt wystaw wędrownych tzw. objazdowych. Frekwencja tych wystaw dowiodła, jak wielki jest w społeczeństwie głód sztuki. Dotychczas zwiedziło wystawy objazdowe paręset tysięcy osób, co stanowi jak na nasze stosunki bardzo wiele. Jako pierwsza jeździła po kraju matejkowska wystawa „Dzieje cywilizacji w Polsce", następnie zaś — urządzona w stulecie Wiosny Ludów, wystawa malarstwa polskiego połowy XIX wieku. Zdarzyło mi się widzieć interesujące sprawozdanie, z którego wynika, jak wielkie znaczenie posiada dla mniej wyrobionego widza treść dzieła sztuki, i jak poprzez treść, anegdotę, uczy się on patrzeć na formę. Nie wiem, czy są w projekcie objazdowe wystawy reprodukcji malarstwa światowego, lecz wydaje mi się, że wobec stanu zniszczenia bibliotek w całym kraju i wobec tego, że dobre reprodukcje należały i należą u nas do rzadkości, rozesłanie po kraju paru takich wystaw byłoby ogromnie korzystne. (Warto przypomnieć tu inicjatywę SARP — zeszłoroczny pokaz Galerii Tretiakowskiej w reprodukcjach oraz Klubu Młodych Artystów w lokalu IPS — reprodukcje Matisse'a). O ile organizowanie takich wystaw byłoby na terenie Warszawy zbyt może jaskrawym wypominaniem społeczeństwu nieobycia z plastyką, — choć bardzo by się przydało — o tyle na prowincji miałoby niewątpliwie olbrzymie powodzenie.

INNE DZIEDZINY DZIAŁALNOŚCI MUZEUM

Nie ograniczając się do pracy wewnętrznej i działalności wystawowej, stwarza Muzeum ogólniejsze tło dla poszczególnych wystaw, nawiązując łączność z innymi dziedzinami sztuki — poza plastyką. Organizuje więc koncerty, wykłady, odczyty, recytacje. Każda przy tym wystawa zaopatrzona jest w wszechstronnie obmyślany wyczerpujący katalog - przewodnik, ze wstępem któregoś z historyków sztuki w Muzeum. Rzeczowe te i bardzo estetycznie wydane katalogi stanowią jedyną na naszym terenie tego rodzaju pozycję bibliograficzną i przekształcają się nieraz w małą monografię zagadnienia, jak np. katalog jubileuszowej wystawy Dunikowskiego lub katalog grafiki angielskiej. Jako autorki znakomitych komentarzy wymienić należy m. i. pp. Mrozińską, Rottertową, Suchodolską i Rogoyską, które udzielają również objaśnień sprawozdawcom prasowym w czasie konferencji. Owe konferencje prasowe,



fot. J. Mierzecka

Pokaz grafiki radzieckiej

poprzedzające otwarcie każdej wystawy, stanowią ważny moment zbliżenia sztuki do społeczeństwa. Sprawozdawcy mają możność informowania się nie tylko o danej wystawie, lecz o planach Muzeum, wątpliwości plastyczne wyjaśniane są przez znawców. Przedstawiciele wszystkich dziedzin sztuki, zapraszani również na te zebrania mogą wejrzeć bezpośrednio w życie plastyczne Warszawy, przy czarnej kawie, należącej do sztuki stosowanej Muzeum, chcć na podstawie jakości należałoby zaliczyć ją raczej do dzieł sztuki czystej. Te zetknięcia się prasy z Muzeum i żywe słowo nie pozostają bez wpływu na kontakt społeczeństwa ze sztuką, ze względu na ważną rolę wychowawczą sprawozdawcy wobec widza w naszej epoce.

Niektórym wystawom, jak np. „Kraj i Kongres", nie mówiąc o takich, jak „50 lat filmu francuskiego" towarzyszyło wyświetlanie filmów w podziemiach Muzeum, gdzie mieszczą się sale odczytowe. Odbywają się tam również wykłady i odczyty, w porozumieniu z Uniwersytetem Warszawskim i innymi instytucjami. (Np. cykl wykładów dla Wydz. Oświaty i Kultury Dorosłych przy Zarządzie Warszawy, lub cykl powszechnych wykładów uniwersytetu i Instytutu Badań Warszawy pt. „Warszawa"). W salach tych odbywają się również konferencje różnych instytucji naukowych, a także odczyty co wybitniejszych zagranicznych gości.



fot. J. Mierzecka

Wystawa malarstwa Marka Żuławskiego

PLANY MUZEUM

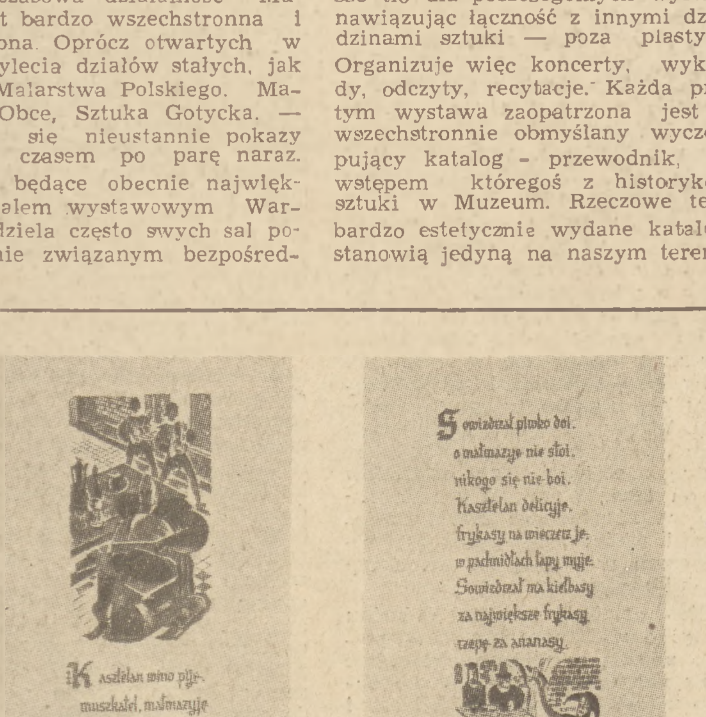
Jako następne działy stałe mają być otwarte: Dział Sztuki Zdobniczej już w końcu marca, Dział Sztuki Starożytnej, galeria malarstwa rosyjskiego (Muzeum ma już kilkadziesiąt obrazów, w tej liczbie Riepina, Ajwazowskiego, Maljawina), oraz dział numizmatyki. Otwieranie nowych działów związane jest z odremontowaniem nie zajętych jeszcze części gmachu, co pozwoli wydobyć na światło dzienne mnóstwo eksponatów, dla których nie ma na razie miejsca, a także — rozszerzyć konserwatornie. Wielką troską Muzeum jest również zbudowanie wozu do wystaw objazdowych. Jest to wagon, ciągnięty przez ciężarówkę, tzw. przyczepa, tworzący wędrowną salę wystawową. Wóz jest na ukończeniu — w maju będzie gotów. Warunki bowiem wystawowe w małych osiedlach i na wsi bywają nieraz bardzo niepomyślne.

Charakter sprawozdawczy niniejszego artykułu nie pozwala autorowi na ton bardziej osobisty. Myślę jednak, że będę wyrazicielem uczuć ogółu, jeśli traktując nasze muzeum, jako przedmiot powszechnej dumy, złożę Jubilatowi na zakończenie serdeczne życzenia dalszej, owocnej pracy.

INDEKS WYSTAW

Dla przypomnienia czytelnikowi działalności Muzeum w ciągu ostatniego trzechlecia podajemy spis wystaw: 1. „Warszawa oskarża", 2. Ruiny Warszawy, 3. RAF, 4. Lata wojny w obrazach i rysunkach, 5. Chopin i jego Warszawa, 6. Wystawa przemysłu artystycznego, 7. Warszawa 1945 w fot. prof Bułhaka, 8. Sztuka wojenna Armii Czerwonej, 9 Konkurs architektoniczny PKO, 10. Współczesna sztuka włoska, 11. Pokaz sztuki gotyckiej, 12. Współczesne rysunki francuskie, 13. Prace Marka Żuławskiego, 14. Salon Wiosenny 1946, 15. Wystawa rewindykacyjna, 16. Zbrodnie niemieckie w Polsce, 17. Współczesne malarstwo francuskie, 18. Wystawa grafiki, rysunków i akwarel artystów ZSRR, 19. Stała galeria malarstwa polskiego, 20. Odbudowa mostu Poniatowskiego, 21. Czechosłowacja 1938 — 45, 22. Tate - Gallery, 23. Pokaz zbiorów Potockich, 23. Cyprjan Norwid w 125 rocznicę urodzin, 25. Warszawa 1945 w rysunkach T. Kulisiewicza, 26. Caprichos Goyi, 27. Pierwszy Warsz. Salon wiosenny 1947, 28. Galeria malarstwa obcego, 29. 50 lat filmu francuskiego, 30. Współczesna grafika czechosłowacka, 31. 800-lecie Moskwy — stolica ZSRR w fotografii, 32. Urbanistyka i architektura szwajcarska, 33. Trzydziestolecie ZSRR, 34. Współczesna grafika angielska, 35. Dział sztuki średniowiecznej, 36. Wystawa przemysłu artystycznego, 37. Czechosłowacką urbanistyka i budowa osiedli 38. Sztuka jugosłowiańska XIX i XX w., 39. Wystawa grupy „Powiśle" 40. Wystawa pośmiertna grafiki Chrostowskiego, 41. Druga doroczna wystawa ZPAP 42. Wystawa Swiatowej Federacji Młodzieży, 43. Fotoreportaż „Warszawa", 44. Wystawa książki radzieckiej 45. Druki i rękopisy, wywiezione przez hitlerowców i przekazane Polsce przez ZSRR, 46. Grafika belgijska ostatniego 50-lecia, 47 Współczesne malarstwo francuskie, 48 Jubileusz X. Dunikowskiego 49 Wystawa realistycznej sztuki węgierskiej, 50. Wystawa książki francuskiej. Następnie odbyła się wystawa pt. Kraj i Kongres i — jako pięćdziesiąta druga — otwarta obecnie wystawa czechosłowackiej sztuki ludowej.

Anna Z. Linke



Drzeworyty Konstantego M. Sopočki

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODA 2000 ZŁ

Zwracamy się do czytelników „Odrodzenia" z prośbą o współpracę w dziale „**Camera obscura**". Prosimy o przysyłanie dzienników, czasopism, broszur, ulotek i innych wydawnictw, z ustępami kwalifikującymi się do „Camera obscura" pod adresem: Redakcja „Odrodzenia", **Warszawa, Daszyńskiego 16,** dział „Camera obscura". Ustęp taki należy **wyraźnie oznaczyć,** najlepiej kolorowym ołówkiem. **Komentarze nie są potrzebne.** Do przesyłki należy dołączyć imię, nazwisko i adres wysyłającego. Redakcja nie zwraca nadesłanego materiału i zastrzega sobie prawo wyzyskania go w dziale „Camera obscura". Za najlepszą rzecz danego tygodnia redakcja przeznacza **nagrodę w wysokości 2000 zł.,** którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury, przełożyć na następny tydzień.

Nagrodę zł 2000 w ubiegłym tygodniu otrzymał Tadeusz Borowski, Warszawa, ul. Kaliska 17 m. 39 za nadesłanie poematu pt. „Chopin", pióra Eugeniusza Żytomirskiego.

Tango o Chopinie

Stało się już niemal tradycją w naszym piśmiennictwie, że od czasu do czasu ktoś z piszących podpiera swoje utwory literackie muzyką Chopina. Prawda, że Fryderyk Chopin jest dostatecznie wielki, by wyjść niepomniejszony z wszystkich zamachów na swoje życie pośmiertne. Prawda, że w pewnej sztuce teatralnej autor każe widzom słuchać jednocześnie muzyki Chopina i własnych dialogów i w rezultacie tego współzawodnictwa, wszyscy opuszczają teatr z pretensją do autora o to, że przeszkadzał w słuchaniu muzyki. Prawda, że „Etiuda rewolucyjna" wychodzi zwycięsko z sideł, zastawionych przez Zygmunta Nowakowskiego, który w „Gałązce rozmarynu" zmusił Chopina do zagłuszenia artyleryjskiej nawet kanonady. Co więcej, Polonez A-dur wyszedł niepomniejszony z największej poniewierki, na jaką można skazać utwór muzyczny — z roli stałej przygrywki do kronik filmowych PAT. To wszystko — prawda. Tym niemniej protestujemy przeciwko ostatniemu zamachowi na osobę Chopina, dokonanemu przez Eugeniusza Żytomirskiego do spółki z ilustratorem Florianem Klemińskim i w zmowie z wydawcą, niejakim „Merkuriuszem" z Poznania. Wspomniani trzej zamachowcy dokonali czynu z premedytacją. Przygotowali zawczasu najwyższy gatunek papieru, luksusową, wielobarwną technikę drukarską oraz kartonową okładkę, po czym — wydali tango o Chopinie. Wydawnictwo szczególnie żenujące w Roku Chopinowskim.

W historycznym wstępie do swego tanga, pisze autor pod hasłem: Ja i Fryderyk Chopin, co następuje:

Latem 1941 roku wiersz o Chopinie przybrał kształt ostateczny.

Jestem dumny z tego wiersza. Nie dlatego, bym śmiał uważać go za utwór wybitny, ale dlatego, że — wydrukowany w konspiracyjnej jednodniówce, zredagowanej w 1942 roku przez Bolesława Wasylewskiego i poświęconej Warszawie — deklamowany był na tajnych kompletach, na zakonspirowanych zebraniach i wieczorach literackich. Dlatego, że nigdy nie zapomnę twarzy towarzyszy więziennych, którym w celi na Pawiaku sam wiersz ten recytowałem, a z których niejeden szedł na rozstrzelanie świeżo utrwaliwszy w pamięci posłyszane strofy. Dlatego, że gdy — już po wyzwoleniu, w 1945 roku — „Odrodzenie" przyniosło fragmenty tego wiersza, miłośnicy poezji i wielbiciele muzyki chopinowskiej komponować jęli z tych fragmentów mniej lub więcej szczęśliwe całości, występując z nimi na szkolnych popisach, na przeróżnych akademiach i na scenach amatorskich kółek i świetlicowych zespołów. Wykonywali ten utwór i rutynowani artyści — na estradzie i przed mikrofonem, ten jednak przede wszystkim fakt, że wiersz o Chopinie trafił do szkół i świetlic, że wzruszył serca młodzieży i prostego, kochającego poezję i Chopina człowieka — uważam za słuszny powód do dumy.



Jakże skromnie rysuje się w zestawieniu z Eugeniuszem Żytomirskim postać Adama Mickiewicza. Jakimż umiarem tchnie nadzieja genialnego poety, wyrażona w „epilogu" do dwunastu ksiąg „Pana Tadeusza", w zestawieniu z tryumfalnym tonem Eugeniusza, który pełnym głosem, całym przekrojem gardła ogłasza światu, że — trafił pod strzechy. Jakiż skromny jest Geniusz przy... Eugeniuszu.

Posłuchajmy jednak tanga:

„W Aleje chyłkiem, cichaczem
Szli ludzie prawdę obaczyć —
I łkała w bezgłośnym krzyku
Warszawa po swym pomniku
...Byłem przy tobie w ten dzień
Fryderyku...

Jeżeli dodamy, że p. Florian Kleminski miał odwagę zilustrować każdy czterowiersz Żytomirskiego całostronicowymi, słodkawo-mistycznymi oleodrukami, zrozumiemy, do czego zdolne jest grafomaństwo w sojuszu z kiczem.

Ludzie, odpowiedzialni za „Rok Chopinowski" winni byli jednak obronić delikatną naturę Chopina przed kaloszami Eugeniusza Żytomirskiego. Obowiązkiem „Camery" jest czuwać. Czuwamy:

Gdy tylko twe strofy doszły moich
uszu,
...jestem przy tobie mój
Eugeniuszu...

Rok Mickiewiczowski

W recenzji z poranku mickiewiczowskiego, współpracownik „Życia Lubelskiego", ob. (cg) pisze:

P. Halina Żiółkowska kręciła się wśród ptactwa z księgi V „Pana Tadeusza". Udatnie wywoływała te wszystkie dzióbki i skrzydełka, pieszcząc się nimi radośnie jak pełnomocnik akcji „H".

Pełnomocnicy akcji „H", nie pieszczą się „dzióbkami" i skrzydełkami, lecz ...ryjkami i szynkami.

Prawo i życie

W rubryce pod powyższym tytułem „Dziennik Polski" donosi:

Józef W. w Gdańsku. Twierdzi Pan, że Pańska żona zaszła w ciążę z innym mężczyzną. Na świat przyszło dziecko. Chciałby Pan zaprzeczyć urodzenie dziecka z małżeństwa. Po myśli art. 6 Prawa rodzinnego pozew o zaprzeczenie urodzenia dziecka z małżeństwa, mąż matki powinien wnieść w ciągu trzech miesięcy od uzyskania wiadomości o urodzeniu się dziecka. Dla Pana ten czasokres już minął, skoro dziecko żony ma już prawie rok.

Obecnie tylko dziecko mogłoby w drodze powództwa zaprzeczyć swoje urodzenie z małżeństwa, z tym, że do wytoczenia powództwa potrzebna jest zgoda matki, a w procesie dziecko musiałoby wykazać, że zachodzi oczywiste niepodobieństwo, ażeby mąż matki mógł być jego ojcem.

Sądzimy, że kierownik działu „Prawo i życie" powinien znać nie tylko prawo, lecz także życie.

Pierwszy utwór

W „Odrodzeniu" czytamy:

Twórczość Chopina zaczęła się od poloneza, a skończyła na mazurku.

Mając 7 lat, pisze i dedykuje Skarbkowi pierwszy swój utwór, poloneza (1817), mając 11 lat napisał poloneza W. Żywnemu na imieniny (23 kwietnia 1821 r.), a wyjeżdżając w sierpniu 1826 r. do Dusznik, pisze pożegnalnego poloneza B-moll — W. Kolbergowi.

Pierwszy mazurek Chopina, jest o 8 lat młodszy od pierwszego jego poloneza.

Napisał go więc w wieku minus 1 rok.

Od redakcji:

7+8=15. Skoro pierwszy mazurek jest o 8 lat młodszy od pierwszego poloneza, którego Chopin napisał mając lat 7, znaczy to tylko tyle że mazurka Chopin napisał mając lat 15.

Powyższe wyjaśnienie podajemy Camerzyście na tym miejscu ze względów wychowawczych. Chcemy podważyć jego samopoczucie właściwe człowiekowi tylko „w wieku minus 1 rok".

Przesada

„Głos — oczywiście — Wielkopolski" donosi:

JAK NALEŻY POSTĘPOWAĆ!

Przy ul. Dworcowej samochód osobowy, prowadzony przez p. Stanisława Nowaka (zam. przy ul. Śmigielskiej 8), potrącił przechodzącego przez jezdnię p. Leona Kaczmarka. Szofer zatrzymał pojazd i poturbowanego p. Kaczmarka odwiózł do Szpitala Miejskiego, meldując równocześnie o wypadku w I Komisariacie M. O.

A jeszcze lepiej nie potrącać.

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 i 40-180 wewn 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 12, tel. 810-26

Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 80 zł, kwartalna 240 zł — Konto w PKO — I. 4739 B-71584 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik